

الخطاب الروائي

ميخائيل باختين

ترجمة محمد برادة

لوحة الغلاف : « كل فن لا يفيد علماً لا يُعَوّل عليه »

محي الدين بن عربي

للفنان منير الشعراني

الطبعة الأولى
القاهرة - ١٩٨٧



دار الفكر
للدراسات
والنشر والتوزيع

القاهرة - باريس

القاهرة : ش هشام لبيب - رقم ٢٥/ ٤٢
مدينة نصر - المنطقة الثامنة

هذه ترجمة للجزء الذى يحمل عنوان : « عن الخطاب الروائي » والمنشور ضمن الترجمة الفرنسية لكتاب ميخائيل باختين : « استيتيقا الرواية ونظريتها » : Esthetique et theorie du roman الذي ترجمته عن الروسية داريا أوليفني وأصدرته دار جاليمار سنة ١٩٧٨ . وقد كتب باختين دراساته الخمس عن الخطاب الروائي مابين ١٩٣٤ - ١٩٤١ أما تحليله لرواية تولستوي « بعث » فقد ترجمناه عن كتاب تودوروف « باختين : المبدأ الحواري » الذي نشرته دار لوسوي سنة ١٩٨١ .



ترجمة محمد برادة

الخطاب الروائي

ميخائيل باختين



مقدمة

موقع باختين في مجال نظرية الرواية

تشغل نظرية/ نظريات الرواية ، حيزاً كبيراً من كتابات الفلاسفة والنقاد المنظرين ومحلّلي شعرية الخطاب ، بالرغم من أن « تاريخ » النصوص الروائية المعترف بها كجنس تعبيري مميّز عما عداه من الأجناس ، لايرجع إلى أكثر من القرن السابع عشر . ولاشك أنّ ما بَوّأ نظرية الرواية هذه المكانة الخاصة ، هو توافق صعود الرواية وتبلورها مع جملة تحولات مجتمعيّة وفكرية وعلمية ، ومع تجدد اهتمام الفلاسفة بالأشكال الأدبية والفنية وبالإستتيقا ، واتخاذها مجالاً للتفكير في إشكالية الإنسان من منظور مغاير لتحليل التاريخ العام وتنظيره ... ولعل فردريك شيلكيل قد لخّص هذا التوجُّه الملحّ لدى الفلاسفة والأدباء في نهاية القرن الثامن عشر ، في إحدى شذارته ، عندما قال :

« إن تاريخ الشعر الحديث برمته ، هو تعليق متّصل على نَصِّ الفلسفة القصير ، ذلك أن كل فن يجب أن يصير علماً ، وكل علم عليه أن يصير فنّاً ؛ وعلى الشعر والفلسفة أن يكونا مجتمعيْن »[1] .

هذه النبرة المتحمسة لأحد أبرز وجوه الرومانسية الجذرية الأولى ، تؤشر على الزخم الذي سيطبع تفكير الأدب في ذاته ومجالاته وغائيته وعلائقه ببقية الأجناس التعبيرية ، وطموحه إلى « المطلق الأدبي » وسط اللغات والخطابات المتعِدّدة .. وستكون الرواية ، بعد ماكَتبه جوته ، ومن خلال إعادة استكشاف دانتي ، وسيرفانتيس ، ورابليه ، هي ملتقى كثير من الجهود الفلسفية والنقدية الساعية إلى استيعاء التبدلات المجتمعية المتسارعة ، وتنظير مسارات التمظهر والتعبير .

وقد أسعف على « ازدهار » التفكير النظرى في الرواية وتواصله ، كونها جنساً تعبيرياً « غير مُنتهٍ » في تكوُّنه ، مفتوحاً على بقية الأجناس الأدبية الأخرى ومستمداً منها بعض عناصرها ، ممّا جعل خطاب الرواية خطاباً « خليطاً » متصلاً بسيرورات تعدد اللغات والأصوات ، وتفاعل الكلام والخطابات والنصوص ، ضمن سياق المجتمعات الحديثة القائمة على أنقاض قطائع اجتماعية وإبستمولوجية مع مجتمعات القرون الوسطى .

لذلك ، قبل الحديث عن التصورات النظرية والمقولات الأساسية التي بلورها ميخائيل باختين في

مجال تاريخ الرواية وإستتيقيتها ، يتحتم التنبيه إلى الجهود المبذولة قبلَه وأيضاً إلى اجتهادات نظرية تالية لما كَتَبهُ ، تحاول أن تتدارك محدودية تحليلاته ، وأن تغنيها اعتماداً على استيعاب روايات جديدة لم يأخذها باختين في الاعتبار . بعبارة أخرى ، فإن قراءة تحليلات باختين قراءة مخصبة ، تستدعي الحرص على مراعاة مسألتيْن :

– استحضار تَعَدّد المقاربات المنهجية والإبستمولوجية لنظرية الرواية إلى درجة تسمح بالحديث عن تاريخ نظريات الرواية ، واستكناه صورة لمختلف المفهومات التى وجّهتْ كُتّاب الرواية في فترات وسياقات وآداب مختلفة . وهذا لايعنى نَفْي وجود عناصر مشتركة تسند النص الروائي وتتيح وَصْفَه واستخلاص خصائصة الاستدلالية ، وإنما هو تأكيد على نسبية تنظير الرواية بوصفه تَنْظيراً يَبْنيه مفكرون وأدباء ، انطلاقاً من أسئلة تحاور ثقافة معينة وتتفاعل مع حقول ومناهج ودوائر معرفية تؤطر البنية الفكرية والمجتمعية العامّة .

– تَجنُّب اختزال النصوص الروائية إلى مقولات ومصطلحات واردة في نظرية الرواية ، وإفساح المجال أمام النصوص لكي تغتني النظرية وتصبح أداة تحليل وإضاءة ، بدلاً من أن تتحول إلى معايير ثابتة عاجزة عن التجدُّد والاتساع .

لهذه الاعتبارات ، سأتناول في هذه المقدمة ثلاث نقط متكاملة فيما بينها ، قد تصلح لأن تكون مدخلاً لموضعة تفكير باختين في الرواية ، وربط أسئلته ببعض الأسئلة الشاغلة للنقد الروائي العربي .

إشكالية نظرية الرواية

قبل هيجل ولوكاش اللذيْن حدّدا بعض عناصر إشكالية الرواية من منظور فلسفى – تاريخى ، كانت هناك محاولة الحركة الرومانسية الأولى بألمانيا (رومانسية مجلة « أتينيوم[٢] L' Athenoeum التى طرحت مسألة نظرية الرواية ضمن تصورها العام المتطلع إلى « المطلق الأدبى » الذى يتخطى الأجناس التعبيرية ليقترب من « كلية عضوية » قادرة على أن تَلِدَ نفسها وتلد عالماً غير مجزّأ . ومن ثم فإن فردريك شليكل في رسالته عن الرواية ، يُلحُّ على أن « كل نظرية للرواية يجب أن تكون هي نفسها رواية » مشتملة على النبرات الخالدة لِلنّزْوة ، وعلى فوضَى سديم الفُرسان ، وعوالم النصوص القديمة (دانتى ، سيرفانتيس ، شكسبير) ، إن الرواية لايمكن أن تستحق اسمها إذا « لم تكن خليطاً من المحكي ، والنشيد ، ومن أشكال أخرى » . لكن التصورات النظرية لهذه الحركة الرومانسية تظل محدودة « وتابعة » لفكرتهم الأساسية عن المطلق الأدبى : فهم لايقبلون الرواية إلّا بوصفها « جنساً » للحرية الذاتية وللتعبير عن النزوات في أشكال زُخْرُفيّة . لذلك فإن نظريتهم عن الرواية كانت متجهة أكثر نحو ذلك « اللامنتهي » ، اللّا محدّد ، الذي يتخايل لهم في أفق تطلعاتهم الأدبية لتجاوز القائم وتحقيق المطلق ليس فى الأدب وحده ، وإنما فى « إنتاج » الإنسان لنَفْسه كذلك .

لكن العنصر الأساسي في تنظيرهم للرواية هو اعتبارهم لها جنساً قائماً على تعدّد الأجناس التعبيرية وعلى تجاور العناصر الروائية مع الفكر الخالص ، والغنائية مع التعبيرات النثرية المبتذلة . إن هذا

العنصر سيصُبح أحد المكوّنات البارزة في تشييدات نظرية الرواية التالية للرومانسية الألمانية ، وخاصة عند باختين الذي تعمّق في تحليل تكوُّن الرواية من خلال التقاء عدّة أجناس تعبيرية ، وَتَدَاخُلِ لغات وأصوات متعددة .

ولاشك أن هيجل في كتابه « الإستيتيقا » ، هو الذي دشّن تنظيراً للرواية يربط شكلها ومضمونها بالتحولات البنيوية التي عرفها المجتمع الأوربى خلال صعود البورجوازية وقيام الدولة الحديثة فى القرن التاسع عشر . وبالرغم من قلة الصفحات المخصصة للحديث عن الرواية ، فإن ملاحظات هيجل في الموضوع تكتسي أهمية خاصة بالنظر إلى زحزحته للإشكالية الإستيتيقية عما كانت مطروحة عليه عند كانط ، وبالنظر إلى اعتماده ، فى تحليلاته ، على التاريخ ، وعلى منطق جدلي أتاح له تجلية الإواليات الكامنة وراء تبدّل كثير من العلائق المجتمعيَّة ، وكذلك نقد مظاهر الاستلاب المرافقة لسيرورة قيام « العالم الحديث » .

ففى الصفحات التي خصَّصها لتحليل العنصر الروائي Le romanesque داخل المجتمع ، بعد تلاشي العنصر الرومانسي ، يعيد هيجل إلى الذاكرة أنَّهُ بَدَأَ مع رواية الفروسية ومع الرواية الرعوية ، لكنه ، في العصر الحديث ، تحوّل عن بُعده الفروسي (الخيالي) ليتجسد عبر محتوى أصبح قائماً بالفعل داخل المجتمع : « ... فالحياة الخارجية التي كانت خاضعة ، إلى ذلك الحين لنزوات المصادفة ولتقلباتها ، قد تحولتْ إلى نظام حقيقي ومستقر ، هو نظام المجتمع البورجوازي ونظام الدولة ، بحيث أن الشرطة ، والمحاكم ، والجيش ، والحكومة هي التي أصبحت ، الآن ، تحتل مكان الأهداف الخيالية التى جرى وراءها الفرسان[٣] » . ونتيجة لهذا الوضع الاجتماعى الجديد ، تحول « الروائى » عما كان عليه من قبل وتبدّلت سلوكات الأبطال – الفرسان لتصبح ملائمة لأجواء الرواية الحديثة . صار أبطال الرواية يجابهون الواقع المبتذَل الذي يقيم العقبات في وجوههم ويرغمهم على الخضوع لمواضعات الأسرة ، والمجتمع ، والدولة والقوانين ، ومقتضيات المهنة .. إن أبطال الرواية ، وهم من الشباب ، يجدون في تلك القيود والتنظيمات ، اعتداء على جميع « حقوق القلب الخالدة » . من ثم يغدو الصراع مع هذا الواقع صراعاً بين البطل – الفرد والمجتمع لتغيير العالم أوْ ، على الأقل ، « للحصول على زاوية من سماء فوق هذه الأرض » برفقة حبيبة تشاطره مثلة الأعلى . ويتابع هيجل تحليله لهذه المسألة معتمداً على منهجه الجدلي ، ليضع أمامنا الأبعاد الجديدة التي أخذها الأبطال في الرواية كما في المجتمع : ذلك أن تلك المطامح وماتُفجره من صراعات هي التي أصبحت تحمل اسم « سنوات التعلّم » لأنها تقدم للفرد قيمة تربوية كبيرة من خلال وَصْلِه بالواقع القائم ، وإغنائه بالتجارب العملية . وتكون النتيجة أن يؤول البطل المتمرد إلى التعقل ، ويعود إلى الاندماج في الحياة الاجتماعية ، فيتزوج امرأة هي تقريباً « مثل النساء الأخريات » وينخرط في عمل مليء بالمتاعب ، وباختصار يجد نفسه « في اليقظة بعد الانتشاء »[٤] .

أليس هذا الذى وصفه هيجل هو ماصار معروفاً باسم « رواية التعلم » ، والذي يلخص نسيج معظم الروايات في القرن الثامن عشر بألمانيا ، وفي القرن التاسع عشر بفرنسا ؟ إن رَصْدَ هيجل

لطبيعة صراع الفرد ضد المجتمع واستجلاءه داخل الرواية ، هو ماجعله يعتبر هذه الأخيرة مجالاً لصراع « بين شعر القلب ، وبين نثر العلائق الاجتماعية ومصادفة الظروف الخارجية » . وبذلك فإن الرواية تَضْطلع بوظيفة « ملحمة بورجوازية » داخل « مجتمع منظَّم بطريقة نثرية » ، (مبتذلة) لأنها تسعى إلى أن تستعيد كُليتَه وشعريتَه المفتقدتين .

من خلال هذه اللمحات ، على قِصَرها ، يقدم هيجل عناصر نظرية لها أهميتها بالنسبة لتنظير الرواية ، خاصة مايتصل بإبراز الصراع بين الفرد والمجتمع وجَعْل فضح الوَهْم مكوِناً أساسياً في المحكي الروائي ، وافتراض نوع من الكلية في الرؤية للعالم داخل الرواية .

ضمن هذا المنظور الفلسفي – التاريخي ، تابع جورج لوكاش تنظيره للرواية مُطوّراً ومعمقاً ملاحظات هيجل ، ومقدّماً في كتابه الشهير « نظرية الرواية » (١٩١٦)[٥] تحليلاً لأهم تناقضات العصر الحديث وتعارضات مُثُلِه ، من خلال شكل الرواية وقدرته على التقاط المعيش وتشخيص الكينونة الفاقدة لـ « ملجأ التعالي » الذي يضفي عليها معنى أخلاقياً .

صدر لوكاش ، في تحليلاته ، عن منظور تاريخي – فلسفي يعكس اهتمامات الفكر الفلسفي الأوربي عند اندلاع الحرب العالمية الأولى . كان لوكاش ينتقل من تأثير كانط إلى جدلية هيجل ، متأثراً أيضاً بديلتي ، وسيميل ، وماكس فيبير . وعندما بدأ بكتابة « نظرية الرواية » فى ١٩١٤ ، كان فكره مشغولاً بالأخطار التى ستنجم عن انتصارٍ محتمل لألمانيا . ومن ثم فإن كِتَابَة ، في الواقع كان محاولة للبحث عن أفق عالم جديد ، وبحثاً عن مخرج من اليأس الذي حملته الحرب العالمية . اتخذ لوكاش ، من الحضارة الإغريقية بوصفها كُلاً مُنتهياً ، مُغلقاً ، متوفراً على شروط تِعَالِيه ، مُنطَلَقاً لرصد الأشكال التعبيرية الأدبية ومقارنتها بشكل الرواية المنتمي إلى حضارة إشكالية يطبعها التمزّق والاستلاب . لذلك فان تحليله للملحمة وللتراجيديا لايهدف إلى جعلهما مثلاً أعلى يمكن إعادة إنتاجه أو تقليده وإنما يقصد إلى إبراز الشروط التى أوجدتْ هذينْ الشكلينْ ثم جعلتهما يختفيان ، لتظهر الرواية بوصفها شكلاً يسمح بالتفكير في مآزق العصر الراهن وتناقضاته . من ثمَّ ، اعتمد لوكاش تفكيراً مُتعمقاً في التَّشَكُّلات التاريخية الكامنة وراء كل شكل أدبي ، إذ لايكفى تسجيل المظاهر التجريبية للتعبيرات الفنية ، بل لابد من تصوّر فلسفة تاريخية للأشكال تفسر لنا لحظات الانتقال والتحوّل من شكلٍ أساسي إلى آخر . وعلى هذا الأساس ، فإن الملحمة تعبر عن تطابُق الذات مع العالم ، والخارج حيث توجد الأجوبة قبل صوغ الأسئلة ، مع الداخل المستغنى عن التساؤل . وتكون التراجيديا هي شكل الجوهر الخالص المهتم بميلاد الوعى والإحساس بالموت ، وتكون الرواية الشكل الجدلي للملحمة ، « شكل الوحدة داخل العشيرة والحضور داخل الغياب ، والأمل بدون مستقبل »[٦] . ومن نفس المنظور نجد لوكاش يختصر اللحظات المميِّزة في الانتاج الأدبي ، منذ بداية الزمن التاريخى إلى عتبة العالم المستقبلي ، فى أربع صيغ يمثلها : هوميروس ودانتي (بالنسبة للحضارات المغلقة القديمة والعصور الوسطى) وسيرفانتيس ، وجوته ، وفلوبير (بالنسبة للحضارة الإشكالية فى العصر البورجوازي) ودوستويفسكى (بالنسبة للعالم المقبل ، « العالم الجديد) » .

وراء هذا التصور العام لتاريخ الأشكال وتمفصلاتها ، هناك مفهومات أساسية استند إليها لوكاش لتأطير تنظيره للرواية : الجوهر ، العلاقة العضوية ، الحياة ، الكلية ، التعالي ، المحايثة . وهى مفهومات ذات حمولة فلسفية معينة (مثالية كما سيصفها لوكاش نفسه فيما بعد) يستعملها لتفسير الحضارة اليونانية وللإجابة على بعض أسئلة الحضارة الحديثة ، وضمن ذلك ، يحدد تصوره للرواية بوصفها ، شكلاً ومضموناً ، **ضرورية** للتعبير عن العالم الحديث المجزّأ ، وعن الذات التى أصبحت فاقدة لعلاقتها العضوية بالحياة ، ولاندماجها في كُلية متعالية تقدم معنى لوجودها ...

لذلك ، فإن نظرية الرواية عند لوكاش ، تستند إلى تمييزها عن الأسس النظرية – كما يتصورها من منظوره – للملحمة والتراجيديا ، والدراما ، باعتبارها ليست مجرد أشكال أو أجناس تعبيرية منحدرة من التجريب والممارسة ، وإنما بوصفها أشكالاً كبرى تتوفر على فلسفة تاريخية ، وتستجيب لبنيات اجتماعية وفكرية تَشْرُطُها وتحدّد فعاليتها ومداها . وعلى هذا الأساس ، فإن مايفصل الدراما عن الملحمة في نظره ، هو أن موضوع كل شعر ملحمي ليس شيئاً آخر سوى الحياة ، بينما الدراما (والتراجيديا خاصة) تعبر عن مايجب أن يكون من خلال تشكيلها للكلية المكثفة للجوهر : « وبعبارة أخرى يمكن القول بأن موضوع الدراما ، هو الأنا – المُدْرَك ، وموضوع الملحمة هو الأنا – التجريبي »[٧] .

من ثم ، فإن لوكاش يستدل على وجود « ادب ملحمى كبير » يتمحور حول مفهوم الحياة مع اختلاف في أشكال ذلك الأدب الملحمى . وإذا كانت الملحمة اليونانية قد جسدت التحام الذات بالعالم ، وكليةَ الحياة ، فإن العصور التالية أعطتْ أشكالاً ملحمية لايقوم موضوعها على كلية الحياة ، بل على أجزاء منها وعلى شذرات من الوجود تستمد حياتها من ذاتها ، وبذلك لايكون مفهوم الكلية Totalité مفهوماً مفارقاً (ترانساندنتال) كما هو الشأن في الدراما ، وإنما هو مفهوم تجريبي – ميتافيزيقي ، يجمع بين التعالي والمحايثة بدون تَفريق . ومن هنا ، يجد لوكاش الإطار العام الذي يضم الملحمة والرواية (إطار الأدب الملحمي الكبير) ، لكن مع فروق أساسية يخصص لها فصلاً من كتابه لتوضيحها . والنقطة الأساسية في إبراز الالتقاء والاختلاف بين الملحمة والرواية هى : « بيْن الملحمة والرواية – صيغَتا توضيح الأدب الملحمى الكبير – لايعود الاختلاف إلى الاستعدادات الداخلية للكاتب ، بل للمعطيات التاريخية – الفلسفية التى تفرض نفسها على إبداعه . فالرواية هى ملحمة عصر حيث الكلية الممتدة للحياة لم تعد معطاة بكيفية مباشرة ، إنها ملحمة عصر أصبحت فيه محايثةُ المعنى بالنسبة للحياة معضلةً ، لكنها مع ذلك ، لم تكف عن أن تطمح إلى الكلية »[٨] .

الرواية إذن ، في هذا السياق الفلسفى – التاريخي ، وضمن التأويلات التى قدمها لوكاش ، هي الشكل المطابق للتجزئة والتشظي وعواقب الاستلاب داخل المجتمع البورجوازى ، من أجل تشييد كلية جزئية ، إذا جاز التعبير ، تُسعف البطل الروائى الإشكالي على أن يتعرف على ذاته .. لكن مضمون الرواية غير التامّ باستمرار (نتيجة لوجودها في عالم عَرَضِيّ واشتمالها على فرد إشكالي)

يجعل شكلها فى حالة صيرورة ، وغير مكتمل . ذلك أن العلاقة بين الأخلاق والإستتيقا فى سيرورة إبداع الرواية ، تختلف عمّا هي علية في الأجناس الأدبية الأخرى ، حيث خَلْقُ الأشكال هو تأكيد لوجود نشاز بين الحياة والفن يكون مقبولاً وسابقاً للتشكيل ، بينما فى الرواية يصبح ذلك النشاز **هو الشكل ذاته** . مضمون الرواية وشكلها مفتوحان ، إلا أن الشكل يحقق ، مع ذلك ، توازناً متحركاً « بين الصيرورة والكائن » فالرواية : « بوصفها فكرة للصيرورة تصبح حالة ، فَتَتَمَكّن ، وقد غدتْ كائناً معيارياً للصيرورة ، من أن تتجاوز نفسها : الطريق بدأتْ ، والرحلة انتهتْ »[٩] .

ومجموع هذه التحديدات يجد مَايُقابله فى بناء الرواية الداخلى[١٠]الذي يحلل لوكاش عناصره بنفس الدقة والعمق : فالعلّة الكامنة وراء إشكالية البطل الروائى ، هي لحظة انفصام الأفكار عن العالم ، وتحوّلها – داخل الإنسان – إلى أحداث نفسية ، أي إلى مُثُل عليا . عندئذ تفقد الفردية l'individualite طابعها العضوي الذي كان يجعل منها واقعاً غير إشكالي ، فتصير هي نفسها غاية نفسها ، لأنها تكتشف أن ماهو جوهري ، يوجد داخلها ، لابوصفه امتلاكاً ، ولا بوصفه أساساً لوجودها ، وإنما بوصفه **موضوعاً للبحث** . من هنا ، أهمية البيوغرافيا (السيرة) في شكل الرواية ، فالشكل السِّيري يحوِّل النزوع إلى التوحد المباشر مع الحياة ، إلى كينونة ، لأن السيرة لاتكتسب معناها (مُبَرِّرها) إلّا من خلال علاقتها بِعالم من المثل العليا يتجاوزها ، عالمٍ لايتوفر على حقيقته إلّا بقدر ما يعيش داخل الفرد (العنصر السِيَّري) عبر تجربة معيشة . ونتيجة للطلاق القائم بين كينونة الواقع ، وما يجب أن يكون عليه المثل الأعلى ، تنشأ جدلية تؤثر في بناء الرواية من خلال شكليْن : انعدام الانسجام بين السَّرِيرة وجوهرها في مجال الفعل ، ثم عجز العالم الغريب عن المثل الأعلى ، عن الاكتمال فعلياً وعن إدراك الكلية والالتحام .. وهذه البنية اللامستمرة للعالم الخارجى ، تستمد وجودها من كون الأفكار عاجزةً عن الولوج إلى داخل الواقع نفسه ، وهو ما يجعل من الواقع عنصراً متقطعاً متنافراً ، ويدفعه إلى إقامة علاقة واضحة مع نسق الأفكار المكوِّن لمعناه .

إنَّ هذه السيرورة الكامنة وراء شكل الرواية الداخلي ، هى ، في الآن نفسه ، صورة لِسَيْرِ الفرد الإشكالي نحو ذاته من أجل معرفة واضحة لها . فالسيرورة الموضحة للشكل الروائي الداخلي المعتمِد على السيرة ، هي التي تضيء المسافة الفاصلة بين اللامحدود ، المتقطع ، داخل المادة الروائية ، وبين اللّامنتهي ، المتواصل ، الخاص بالمادة الملحمية .. ومن هذا المنظور ، ينتهي لوكاش إلى القول :

« إن التركيبة الروائية ، صَهْر لايخلو من مفارقة ، لعناصر متنافره ومتقطعة ، مدعوّة لأن تتكوَّن داخل وحدةٍ عضوية موضوعة دائماً موضع تساؤل »[١١] .

وفي القسم الثاني من « نظرية الرواية »[١٢] يقدم لوكاش نَمْذَجةً للشكل الروائي انطلاقا من المعاينة الأساسية لعدم التلاؤم بين السريرة والمغامرة ، بين روح الإنسان وما ينتجه من عمل فني ، إذ لم يعد هناك نظام مفارق يحقق التعالي لجهود الإنسان ، ويمنحها كليتها وعلائقها العضوية بالثقافة والحضارة ، من ثم تكون الرواية ، في نظر لوكاش ، هي « ملحمةُ عالم بدون آلهة »[١٣] . والنمذجة التي يقدمها لوكاش ترتكز على رصد وعي البطل الإشكالي لعدم تلاؤمه مع العالم . ويتخذ عدم

التلاؤم هذا ، شكلين : إما أن يكون أوسع من العالم الخارجي المكوِّن لمجال أفعاله ، وإما أن يكون أضيق منه ، فينتج عن ذلك أن نفس (روح) البطل تتّسع أو تضيق في وعيها ، بالنسبة للعالم الخارجي وتعقيداته . لكن في الحالتين معاً ، هناك فشل للبطل أمام الواقع لأنه يظل مشدوداً إلى القيم إلى « موطن الروح » « الحقيقية » ، ولو من خلال صيغة غير مباشرة يسميها لوكاش « الشيطانية » ، في مقابل الصيغة الإيجابية ، المباشرة ، المفقودة . تأسيساً على ذلك ، يستخرج لوكاش ، ثلاثة نماذج أساسية للرواية ، بالإضافة إلى نموذج رابع في طور التكوُّن يستشعره من خلال أعمال تولستوي ودوستويفسكي :

١ – **رواية المثالية المجرَّدة** : يكون فيها وعي الفرد الإشكالي ضيقاً بالقياس إلى الواقع وتعقيداته ، فيتعذر عليه إنجاز مثله الأعلى . إنه « في عَمَاهُ الشيطاني ، ينسى كلّ مسافة قائمة بين المثل الأعلى والفكرة ، بين الفكر الكوني والنفس الفردية » . والعمل الروائي الذي يصلح نموذجاً لهذا النوع هو دون كيشوت لسيرفانتيس ، وكذلك الأحمر والأسود لستاندال .

٢ – **روايةُ رومانسيةِ انجلاءِ الوَهْم** : في هذا النموذج ، ينشأ عدم تلاؤم النفس مع الواقع ، من أن وَعْيَ الفرد الإشكالي هو أكثر اتساعاً ورحابة من جميع المصائر التي يمكن أن تُقدمها الحياةُ له . إن البطل الإشكالي ، في هذا النموذج ، يتوفر على عالمه الخاص القائم داخل سريرته ، وَبِه ، ومن خلاله ، يواجه العالم الخارجي الذي يُجسّده المجتمع البورجوازي في القرن التاسع عشر ، مجتمع « الطبيعة الثانية » المرتكزة على القواعد والقوانين الغريبة عن نفسية الفرد . وهذا النموذج من الروايات (مثلاً ، التربية العاطفية لفلوبير ، أو : نيِيلس ليِهْن Niels Lyhne لجاكوبسين) يجسد وعي الذات بأهميتها والتوجّه إلى الإعلاء من شأنها عن طريق التخلي عن الاضطلاع بأي دور داخل بَنْيَنَة العالم الخارجي . إن هزيمة الفرد ، « هي الشرط نفسه لقيام الذاتية » بوصفها قيمة مركزية في العمل الروائي .

٣ – **رواية التربية** كمحاولة تركيبية للنموذجيْن السابقين : يتخذ لوكاش من « سنوات تعلم ويلهيلم ميستير » لجوته ، نموذجاً تركيبياً بين رواية المثالية المجردة ، ورواية رومانسية انجلاء الوَهْم . ذلك أن ويلهيلم ميستير ، سواء من وجهة النظر الإستيقية ، أو على مستوى فلسفة التاريخ ، تقع بين بناءَيْ النموذجين السالفيْن : « تِيمَتُها هي مصالحة الإنسان الإشكالي (...) مع الواقع الملموس والاجتماعي » . غير أن مصالحة السَّريرة مع العالم الخارجي لايجب أن تكون تبسيطية ، تلغي الصراع والتناقضات . إن « رواية التربية » تستجيب لحاجة الإنسانية إلى تحقيق توازن بين الفعل والتأمل . وبطل هذا النموذج يعي جيداً الطلاق بين السريرة والعالم ، ويسعى إلى تحقيق التوازن عن طريق مزدوج : التلاؤم مع المجتمع بواسطة تقبّل أشكال حياته ، ومن جهة ثانية ، الانطواء على الذات والاحتفاظ داخل النفس على سريرة لايمكن أن تُحقق مثلها الأعلى إلا في داخلها ...

٤ – **نحو نموذج روائي لتجاوز الأشكال الاجتماعية** : يحاول لوكاش ، من خلال تحليل إجمالي لروايات تولستوي ، أن يستخلص نموذجاً « مكتملا » يمكن أن يستعيد الانسان الحديث من خلاله ، كليتَهُ وعلاقته العضوية بالثقافة والمجتمع .. وهذا النموذج يعبر عنه بـ : « شكل الملحمة

المجدَّد » حيث سيبدو الفرد إنساناً ، وليس ككائن اجتماعي معزول . ولكن تولستوي لم ينجح في تجسيد هذا النموذج بسبب اعتماده على ثنائية الطبيعية والثقافة .. ومع ذلك ، فإننا نستشعر ، فى بعض صفحاته ، التطلع إلى عهد جديد من التاريخ العالمى . ويتوقف لوكاش وقفة جد قصيرة (أقل من صفحة) عند دوستويفسكي ليعلن بأن « العالم الجديد » الذي يتطلع إليه ، يوجد ، لأول مرة ، فى رواياته محدّداً بعيداً عن كل تعارض مع ماهو موجود ، وكأنه رؤية للواقع بدون شروط ..» .

لقد أفضنا ، قليلاً ، في عرض تصّور لوكاش لنظرية الرواية ، لأن محاولته تكتسي أهمية خاصة ضمن مجموع محاولات التنظير الروائي ، ولأنها تتقاطع في بعض العناصر الأساسية مع نظرية باختين الروائية . ذلك أن محاولة لوكاش ، بشموليتها وربطها للأشكال التعبيرية الأدبية باللحظات الفلسفية التاريخية ، من خلال عدة مناهج تلخص المستوى الإبستمولوجي للفلسفة الغربية فى مطلع هذا القرن ، قد طرحت الرواية بوصفها أداة للمعرفة وشكلاً إستتيقياً يقوم على تصور « أخلاق » . وبالرغم من الطابع المثالي الموجه لتصورات لوكاش في مرحلته الأولى ، فإن « نظرية الرواية » قدمت عناصر مغنية لتنظير الرواية ، ليس أقلها ماقدّمه لوسيان كولدمان من تنظير لسوسيولوجيا الرواية ..(١٤)

وبالنسبة لعلاقة باختين بلوكاش ، فى هذا المجال ، فقد لَفَتَ نظري أن باختين لم يُشر ، ولو مرة واحدة ، فيما قرأته له ، إلى كتاب لوكاش « نظرية الرواية » . ومع ذلك ، فإننا نجد نقطاً مشتركة في تشييدهما النظري رغم اختلاف المنطلقيْن والنتائج . وستضح هذه المسألة من خلال حديثنا عن مفهوم باختين لنظرية الرواية .

باختين ونظرية الرواية

في السياق الذي بدأ فيه ميخائيل باختين ينشر دراساته الأولى (الماركسية وفلسفة اللغة ، معضلات شعرية دوستويفسكى ، ١٩٢٩) ، كان الطرف المقابل الموجَّه إليه الحوار والانتقادات ، هم الشكلانيون الروس والأسلوبيون المتأثرون بألسنية دوسوسير . كانت اللغة ، عند هذا الطرف الأخير ، تُقدّم على أنها بناء مستقل ، له أنساقه ودلالاته وقوانينه وضوابطه المكتفية بنفسها والتى يمكن أن تدرس دراسة علمية دقيقة . وكان الشكلانيون ، بانطلاقهم من أسئلة حول تمظهرات شعرية النّص الأدبي ومحددات خصائصه الشكلية ، قد وجدوا في الألسنية الحديثة مستودعاً يستمدون منه المصطلحات ويسعفهم على قياس البُنى الأدبية بمقاييس البنية اللغوية .. وجاءت الأسلوبية – فى اتجاهها الأول – لتقصر تحليلاتها على الأسلوب واللغة ، متوخيةً استجلاء التناغمات الفردية الكامنة وراء أسلوب الشاعر أو الكاتب ...

وينطلق باختين من موقع نظري مغاير لذلك الاتجاه : من داخل الفلسفة الماركسية ، وباطلاع جيد على الألسنية وأبحاث الشكلانيين والأسلوبيين ، وبوعي أيضاً لسلبيات الوثوقية الايديولوجية التجريدية ، طرح باختين مسألة شعرية الخطاب الروائى بطريقة مغايرة لمفهوم الخطاب الشعري

السائد آنذاك . بالنسبة لباختين ، لايمكن فصل الألسنية والأسلوبية عن جذور ومبادىء فلسفية تسندهما وتُوجّه دفّتهما . ومن ثم ، فإنه يلح على « أسلوبية الجنس الأدبي » حتى لايكون هناك فصل بين اللغة وبين الجنس التعبيري الذي هو « جزء من الذاكرة الجماعية » يطبع كل أسلوب بِنَبْرته الاجتماعية . وهذا الربط بين الأسلوب والجنس الأدبي هو الذي يتيح متابعة مصائر الخطاب الأدبي التاريخية الكبرى ، ويحول دون الغرق فى التفاصيل المتصلة بالخصائص الفردية .

وقد اتخذ باختين من الرواية مجالاً لدحض أطروحات الشكلانيين والأسلوبيين (التقليديين كما يسميهم) وأيضاً لتشييد نظريته عن الرواية وعن الطابع الغَيْري للإبداع والتواصل . فالرواية ، فى نظره « هى التنوع الاجتماعي للّغات ، وأحياناً للّغات والأصوات الفردية ، تنوعاً منظّماً أدبيّاً » . ولكي يُدَلّل باختين على الصفتيْن الاساسيتين المميزتيْن لنسيج الخطاب الروائى ، وهما : تعدد الملفوظات ، والتناصّ ، فقد أفاض في توضيح مايقصده بالملفوظ بوصفه موضوعاً لعلم لساني جديد يسميه أحد الباحثين(١٦) عَبْرَ – اللّساني La translinguistique أو ما أصبح يُعْرَف اليوم بالتداولية la pragmatique ، ويربطه فى معناه بالخطاب وبالكلمة ، وكلها عناصر مشتملة على علائق حوارية تلتقي مع مفهوم التناص في معناه العام .

هكذا ، فإن الخلفية التى يصدر عنها باختين ، خلفية مزدوجة :

– عبر لسانية ، تداولية (لاترفض الألسنية) ترتكز على تصور فلسفي غيري ، يتبنى معطيات التحليل التاريخي للمجتمع .

– نقدية ، سيميائية تسائل النص الروائي من منظور تشريح العلائق الداخلية والخارجية ، وفي أفق تحليل سوسيولوجي لأشكال التعبير الايديولوجى .

ومن هذا المنظور ، يمكن أن نقول مع فلادمير كريزنسكي(١٧) ، بأن طرح باختين لنظرية الرواية ، « يمثل في تاريخ نظريات الرواية قطيعة ابستمولوجية لاجدال حولها » .

وبالفعل ، فإن باختين – بخلاف المنظّرين الذين سبقوه – يتخلى عن الربط المألوف بين الرواية والطبقة البورجوازية المعتمدة على إبراز الفردية وقيمها ، محاولاً أن يجد لها جذوراً فى أحضان الثقافة الشعبية (خاصة طقوس الكرنفال) وأن يتلمّس مكوّناتها النّصيّة في بعض النصوص النثرية الاغريقية والرومانية القديمة ، وكذلك في « روايات » العصور الوسطى . ولاشك أن هذا الموقف النظري ، عند باختين ، الذي يسعى إلى « استعادة » مكوّنات روائية متناثرة في نصوص قديمة بهدف إدماجها في التحليل العام لمميزات جنس الرواية وأسسها النظرية ، يكشف عن طموح كبير لتأصيل التعبير الروائي خارج الشروط المجتمعية والتاريخية التي ولّدت الشكل والوعيَ به . ولكنه موقف لايقنع كثيراً بوجود الرواية منذ « بدايات » النثر(١٨) . يضاف إلى ذلك ، أن هذا التشييد لجذور الرواية ، يعتمد عناصر ومقولات مستمدّة من روايات ديستويفسكي باعتبارها مثلاً أعلى في تَحقّق الشكل الروائي ، وانطلاقاً منه يعيد قراءة تلك النصوص القديمة .

مهما يكن فإن هذه القراءة « الاستعادية » تحتفظ ، رغم كل الاعتراضات ، بقيمتها الحفرية التي تلفت النظر إلى نُصوص نثرية لم تُعْطَ ما تستحقة من أهميَّة .

لكن من الصعب أيضاً ، القول بأن باختين يغض الطرف عن الأبعاد التاريخية والمجتمعية التى بلورت الرواية في القرن التاسع عشر والقرن العشرين ، وجعلت منها شكلاً لتعدد الأصوات واللغات ، وتنوع الملفوظات المتحاورة ، والمواقف الايديولوجية المتصارعة . ذلك أن باختين يتخذ من اللغة حجر الزاوية عندما يقرأ تاريخها ويعيد تأويله . فوراء نمذجة الرواية وتطورها ، يقف تاريخ صراع الإنسان من أجل تحطيم مطلقية اللغة ونزوعها الوحدوى الملغي للتعدّد والنسبية . فمنذ القديم ، كانت هناك نصوص نثرية تعاكس مركزةَ حياة اللغة ، وتخالف اتجاه قُوى توحيد الإيديولوجيات اللفظية ، وتعمل على إيجاد كثرةٍ لسانية تترجم الوعى بضرورة تعدد اللغات والملفوظات وتَدَاخُل الخطابات ، وتكشف عالماً أكثر اتساعاً وتعقيداً ليس بإمكان لغة وحيدة أن تعكسه . وهذا الوعي الكُاليلي ، التنسيبي ، هو الذي تطورتْ بذوره نتيجة لأحداث وتحولات تاريخية ومعرفية ، حطمتْ المركزية اللغوية والايديولوجية التى سادتْ في العصور الوسطى (الكشوفات الجغرافية والرياضية والفلكية ، عصر النهضة ، الثورة البروتستانتية ، الثورة الصناعية الخ) . مكأنة اللغة ، إذن ، أساسية في تنظير جنس الرواية عند باختين ، ولكنها ليست اللغة – النسق ذات البنية الثابتة ، وإنما اللغة – الملفوظ – الكلمة – الخطاب ، المحَمّلة بالقصدية والوعي والسائرة من المطلقية إلى النسبيَّة ، والتى تبتعد عن دلالة المعجم لتحتضن معاني المتكلمين داخل الرواية ، فتكشف لنا عن أنماط العلائق القائمة بين الشخوص ، وعن القصدية الكامنةوراء كلامهم وأفعالهم . ونلمس الأهمية التي يوليها باختين للّغة في الرواية من قوله التالي : « وإذا فقد الروائي الأرض اللسانية لأسلوب النثر ، وإذا لم يعرف كيف يرتقى باللغة إلى مستوى الوعي التنسيبي ، الكاليلي ، وإذا لم يستمع إلى الثنائية الصوتية العفوية ، وإلى الحوار الداخلي للكلمة الحيّة المتحوّلة ، فإنه لن يفهم ولن يحقق أبداً ، الإمكانات والمعضلات الحقيقية للرواية »[١٩] .

وضمن هذه الاعتبارات النظرية العامّة التى يحدد باختين الرواية انطلاقا منها ، نجد تعريفات أخرى يلتقى فيها مع منظرين آخرين سبقوه (هيجل ، الرومانسيون الألمان ، لوكاش) . وأكثر مانجد ذلك في الدراسة التى كتبها عن « المحكي الملحمي والرواية »[٢٠] حيث يورد تحديدات من هذا النوع : « الرواية هي الجنس الوحيد الذي يوجد في صيرورة ومايزال غير مُكْتَمل » ، « .. لما كانت الرواية هي الجنس الوحيد الذي هو في صيرورة ، فإنها تعكس بِعُمق وجوهرية وحساسية أكثر ، وبسرعة أكبر ، تطور الواقع نفسه : فَوَحْدَه الذي يتطور يستطيع أن يفهم تطوراً ما » . « .. لاتسعى الرواية إلى أن تتنبأ بالوقائع ولا إلى أن تخمِّن مستقبل الكاتب ومستقبل القراء وتؤثر فيه ، فَلَهَا مشكلاتها الجديدة والنوعية ، والملمح المميّز لها هو إعادة التأويل والتقويم المستمريْن . إن مركز دينامية الماضي ومركز إدراكه وتبريره ، قد انتقل إلى المستقبل » . « ... إحدى التيمات الروائية الداخلية الأساسية هي بالضبط ، عدم تلاؤم شخصيه ما ، مع مصيرها ووضعيتها .. » ، « .. مع الرواية وداخلها ، وُلِدَ ، إلى حد معيّن ، مستقبل الأدب بِرُمّته ..»

إن جميع هذه الاستشهادات تؤكد فكرة جوهرية ، عند باختين وعند آخرين ، متصلة بالطابع الجدلي ، المفتوح ، الذي يميز الرواية عن بقية الأجناس التعبيرية الأدبية . لكن باختين يُخصص تعريفاته العامّة للزواية من خلال تحليلاته التفصيلية لمكوّنات الخطاب الروائي . وهذا الجانب هو الذي تتناوله الدراسات الخمس التي ترجمناها في هذا الكتاب لتقديم صورة مُدَقَّقة عن منهج ميخائيل باختين وطريقة تحليله و« تأريخه » للرواية الأوربية ، وصياغته النظرية لبعض المقولات الإجرائية التى يقترحها لتحليل النص الروائى من الداخل . لذلك نود أن نتوقف قليلاً عند بعض المقولات والمصطلحات بهدف مساعدة القارىء على إدراك طبيعة المقاربة التى انّتهجها فى هذه الدراسات .

ربما كان العنوان الأدق لوصف هذه الدراسات هو « الخطاب في الرواية »(٢١) كما ترجمه تودوروف ، بدلاً من « الخطاب الروائي » الوارد في الترجمة الفرنسية التى اعتمدناها . ذلك أن المسألة المحورية التي تستقطب اهتمام باختين ، هنا ، هي تحليل سيرورة تشخيص الخطاب داخل الخطاب الروائي ، أو كما عبر باختين عن ذلك ضمن إشكالية عامّة :

« إذا كان موضوع الجنس الروائي ، النوعي ، هو المتكلم ومايقوله (أي كلمات تنْزع إلى دلالة اجتماعية وإلى انتشار بوصفها لغةً خاصة للتعدُّدِ اللساني) فإن بالإمكان أن نصوغ المعضلة المركزية لأسلوبية الرواية على أنها : معضلة التشخيص الأدبي لِلُّغة ، ومعضلة صورة اللغة »(٢٢) .

غير أن باختين ، وهو يتوغّل في تحليل تفاصيل تشخيص اللغة تشخيصا لغوياً ، لايغفل « الأسئلة الجذرية المتعلقة بفلسفة الخطاب (..) أيْ حياة الخطاب وسلوكه داخل عالم مصوغ من تعددية الصوت وتعددية اللغة » . من ثم فإن التشخيص الأدبى هو ، أساساً ، تشخيص لخطاب الآخر (الآخرين) ، اعتماداً على الباروديا بين الملفوظات ، وعلى الأسلبة والمحكي المباشر : « ومايطبع جميع هذه الظاهرات ، هو أن الخطاب فيها يضطلع بالتّشخيص إلّا أنه أيضا مُشخَّص ..» ولتوضيح هذه السيرورة المعقّدة ، حَلّل باختين في فصل « التعدد اللغوي في الرواية » طرائق استحضار خطاب الآخر ، فابرز منها ، على الخصوص : اللعب الهزلي مع اللغات ، الخطاب الذي يأتى على لسان الكاتب المفترض (لا على لسان السارد الحقيقى) ، أقوال الشخصيات وماتخلقه من « مناطق » ، المحكي المباشر ، والأجناس المتخلّلة المدرجة فى نص الرواية (شعر ، أمثال ، رسائل ، حكم ...) ، فهذه الأشكال تسمح بإدخال التعدد اللغوي وَتَنَوُّع الملفوظاتِ إلى الرواية ، كما تجعل خطاب الآخرين حاضراً بكميّة وافرة . وهذا التعدد اللغوي المشخَّص لتنوع الملفوظات والمستحضر لخطاب الآخر ، يُفيد في امتصاص تعبير الكاتب عن نواياه وجعله تعبيراً غير مباشر ، كما أنه يُحوّل خطاب الرواية إلى خطاب **ثنائي الصوت** : « إن الخطاب الثنائى الصوت هو دائماً ذو صيغة حوار داخلي . هذا مانجده في الخطابات الهزلية والساخرة ، والبارودية ، وفى الخطاب التكسيري للسارد وللشخوص ، وأخيراً في خطاب الأجناس التعبيرية المتخللة : فهي جميعها خطابات ثنائية الصوت ، ذات صيغة حوارية داخلياً . فيها جميعها ، توجد بذرة حوار كَامِن غير منتشر ، مركّز على نفسه ، هو حوار صوتْين ، ومفهومَين للعالم وحوار لغتَين .. » .

وفي فصل « المتكلم في الرواية » يتابع باختين تحليله للتشخيص الأدبي لِلُّغة ولخطاب الآخرين ، وطرائق نقل كلام المتكلمين نقلاً أدبياً إلى خطاب الرواية . إنه يلح على أن مايضفي الخصوصية على الرواية ويميز أسلوبيتها ، هو موضوع الإنسان الذي يتكلم وكلامه . فهذان العنصران الأخيران ، تتخذ منهما الرواية موضوعاً لتشخيص لفظي وأدبي ، و« المتكلم في الرواية هو دائماً ، وبدرجات مختلفة ، مُنتج إيديولوجيا ، وكلماته هي دائماً عينة إيديولوجية ..» .

غير أن الأمر لايتعلق بنقلٍ حرفي لكلام الآخرين إلى النص الروائي ، بل لابد أن يتحّول النقل إلى تشخيص أدبي يجعلنا نحس ، وراء كل ملفوظ منقول ، بطبيعة اللغة الاجتماعية وَبِمنْطقها وضرورتها الداخلية ، « ولانقصد بلغة اجتماعية مجموع العلامات اللسانية التى تحدّد إعطاء القيمة اللّهْجَويّة لِلُّغة وتَفْريدها ، وإنما نقصد الكيان الملموس والحي لعلامات تفريد اللغة تفريداً اجتماعياً يمكن أن يتحقق أيضاً في إطار لغة وحيدة لسانياً ، محدِّداً نفسه بتحويلات دلالية وبانتقاءات معجمية » . وإلى جانب سياق التضمين وخطاب الكاتب في تشخيص لغة الآخر ، يُورِدُ باختين ثلاث طرائق لتشييد صورة اللغة في الرواية :

– الحوار الخالص ، الصريح .

– التهجين : أي مزج لغتين اجتماعيتين داخل ملفوظ واحد ، والتقاء وعيْن لغويْن مفصولين ، داخل ساحة ذلك الملفوظ . ويلزم أن يكون التهجين **قصدياً** .

– تعالق الّلغات والملفوظات من خلال الحوار الداخلي : أي دخول لغة الرواية فى علائق مع لغات أخرى ، من خلال إضاءة متبادلة بدون أن يؤول الأمر إلى توحيد للغتيْن داخل ملفوظ واحد . وصيغ هذا التعالق هي :

الأسْلَبة : أي قيام وعي لساني معاصر بأسْلَبة مادة لغوية « أجنبية » عنه ، يتحدث من خلالها عن موضوعه : « فاللغة المعاصرة تُلقي ضوءاً خالصاً على اللغة موضوع الأسْلَبة ، فتستخلص منها بعض العناصر وتترك البعض الآخر في الظل .. »

التنويع : نوع من الأسلبة يتميز بأن المؤسْلِبَ يُدْخل على المادة الأَولية لِلُّغة موضوع الأسلبة ، مادته « الأجنبية » المعاصرة (كلمة ، صيغة جملة ،..) .. متوخياً من وراء ذلك أن يَخْتبر اللغة المؤَسْلَبَة بإدراجها ضمن مواقف جديدة مستحيلة بالنسبة لها .

الباروديا : نوع أساسي من الأسلبة يقوم على عدم توافُق نوايا اللغة المشخَّصة مع مقاصد اللغة المشخِّصة ، فتقاوم اللغة الأولى الثانية وتلجأ إلى فضحها وتحطيمها . لكن يشترط في الأسلبة البارودية ألا يكون تحطيم لغة الآخرين بسيطاً وسطحياً ، بل عليها « أن تعيد خلق لغة بارودية وكأنها كُلّ جوهري مَالِكٌ لمنطقِهِ الداخلي وكاشف لعالم فريد مرتبط ارتباطاً وثيقاً باللغة التى بُوشِرتْ عليها » .

ولاشك أن هذه المسألة هي من الإضافات الهامّة التي قدمها باختين في مجال تحليل وجود الخطاب

والملفوظات داخل الرواية ، والتقاط طرائق التشخيص الأدبي للّغات « الأجنبية » عن لغة الكاتب . وهذا مايجعل من الرواية مجال صهر للتأثيرات المتبادلة ومجال توليد للمعاني الجديدة : « في الرواية ، يتمُّ التعرف إلى لغتها الخاصة داخل لغة أجنبية ، والتعرف ، داخل رؤية الآخر للعالم ، على رؤيتها الخاصة . وفى الرواية أيضا تقع ترجمة إيديولوجية « لِلُغَةِ الآخرين ، ومجاوزةُ « أجنبيتها » التى ليست سوى عَرَضية وخارجية ، وظاهرية » .

إن السمة المنهجية الأساسية التي تطبع هذه الدراسات – كما لاحظ تودوروف(٢٣) – هي اعتمادها على التحليل وعلى مقولات ومصطلحات لوصف سجل الروايات التي تَعرَّض لها . وبذلك فإن قراءة باختين لتاريخ الرواية الأوربية هي قراءة تحليلية وصفية ، مُنطلقة من تصور نظري ، أكثر مما هي تنظير نَسَقِي يؤكد وجود نظام داخل التغيّر ، ويسمح بالتنبؤ لمستقبل الأدب والرواية ، على غرار منهجية هيجل . من ثم فإن النتائج الجزئية التى يصل إليها باختين في قراءاته التفصيلية ، تكتسي بدورها أهمية كبيرة لأنها تفتح الطريق أمام آفاق أخرى لتنظير الخطاب الروائي . وهذا مانجده في استخراجه لمغايرات الرواية وأجناسها المتفرعة مع تقديم تعريفات مميّزة لها ، على نحو مافعله في دراسة « خطان أسلوبيان للرواية الأوربية » . ففي هذه الدراسة يورد مايقرب من سبعة عشر مُغايِراً :

١ – نصوص العصر القديم (مثل الجحش الذهبي) .
٢ – الرواية السفسطائية .
٣ – رواية القرون الوسطى .
٤ – رواية الفروسية .
٥ – الرواية الباروكية .
٦ – الرواية الرعوية .
٧ – الرواية الغَزِلة .
٨ – رواية السيرة .
٩ – رواية السيرة – الذاتية .
١٠ – رواية الاختبار .
١١ – الرواية الرسائلية .
١٢ – الرواية الشطارية .
١٣ – رواية الإثارة .
١٤ – الرواية الهزلية .
١٥ – رواية التكوين والتعلم .
١٦ – رواية المغامرة .
١٧ – رواية الاعترافات .

وفي التحليلات والتعريفات المقتَضَبة التي يوردها باختين لهذه المغايرات الروائية ، يعبر عن صعوبة إدماج « النثر الروائي للعصور القديمة في « بنية الرواية التركيبية والتيماتيكية » ، ولذلك فإن تحليله

لتلك النصوص القديمة اتجه بالأخص إلى الكشف عن بذور النثر الثنائي الصوت بوصفها عناصر هامّة كانت وراء تبلور معظم مغايرات الرواية فى الأزمنة الحديثة . ومن ثم ، يمكن القول بأن المبدأ النظري الجوهري في نظرية الرواية عند باختين هو اللغة ذات الوعي الكاليلي التنسيبي ، التى وجدت في النثر الروائي ، ثم في الرواية ، شكلها التعبيري الملائم من أجل تحطيم مطلقية اللغة الواحدة والوحيدة . وهكذا فإن : « اللغة التى كانت قديماً ، تجسيداً لأيجادَل ، ووحيداً ، للمعنى وللحقيقة ، قد صارت أحد افتراضات المعنى الممكنة » .

أود أن ألفت نظر القارىء إلى أنه يستطيع أن يجد في « تحليل رواية « البعث لتولستوي »[٢٤] التي أضفتُها إلى دراسات « الخطاب الروائي » ، نموذجاً للتحليل التطبيقي عند باختين : فهو إلى جانب تمييزه النظري لرواية بعث بوصفها رواية اجتماعية – إيديولوجية ، قد ربط بين التبدلات الاجتماعية والسياسية ، وبين التحوّل الفني الشكلي عند تولستوي ، مع إبراز الأطروحة الايديولوجية التي تعبر عنها « بعث » كرواية انتقادية ، داعية إلى مثل أعلى طوبوي .. وقد اعتمد باختين فى تحليله على مستويات السرد ، وتشخيص اللغات « الأجنبية » وتفاصيل اللوحات الاجتماعية .

ولاشك أن مزاوجة باختين بين تحليل النصوص ، وبين تحديد المصطلحات والمقولات النظرية استناداً إلى الماركسية المتفتحة على الألسنية والأسلوبية والسيميائية ، بهدف إبراز الطابع الغَيْري لدى الانسان من خلال جدلية الفردي والاجتماعي ، هو ما يُعطى لكتابات باختين عن الرواية قدرتها الخصبة على ملاحقة الإشكاليات في صيرورتها وتحولاتها .

مابعد باختين .. راهنية باختين

لقد أولينا الاهتمام ، في هذه المقدمة ، للمجال النظري المشترك الذي تلتقي عنده تحليلات وتنظيرات نقادٍ وفلاسفة جعلوا من الرواية أداة معرفة ، وشكلاً تعبيرياً كاشفاً لتحويلات عميقة في بنيات المجتمع ورؤياته للعالم .

لكن هذه القراءة فى نظرية الرواية تظل جد ناقصة بدون الإشارة إلى « تنظيرات » الروائيين أنفسهم سواء فى شكل مقالات وتعليقات أو فى شكل حوارات وتحليلات مُدمَجة ضمن بنية الروايات التى كتبوها ، على نحو مافعل بروست في أحد أجزاء « البحث عن الزمن الضائع » أو مثلما نجد في « مزيِّفو النقود » لأندريه جيد ..[٢٥] .

والواقع أن الروائيين أنفسهم هم دائماً وراء تَحَوُّلاَتِ الرواية ، وبالتالى وراء اتساع تصوراتها النظرية وإعادة تحديد وظائفها وآفاقها على يد النقاد والفلاسفة . ففى أواخر القرن التاسع عشر ، عندما بدأت الرواية الأوربية تغوص في اجترارية الواقعية والطبيعية ، جاءت حُدوس نيتشه وفلوبير[٢٦] لِتُؤَشر على إمكانيات كامنة في النفس واللاواقع واللغة . وفي بدايات القرن العشرين ، كان هناك أكثر من روائي (بروست ، توماس مان ، جُويْس ..) يعملون بِتَزَامُنٍ ، وبدون تنسيق ،

على إنجاز أعمال تلتقي مع بعض تصورات الناقد الفيلسوف جورج لوكاش في كتابه « نظرية الرواية » .

ومنذ ذلك الحين ، وباستثناء روايات التسلية ، أصبح الروائيون واعين بأهمية الشكل وعلائقه بالرؤية والواقع والتخييل ، وأصبح التفكير النظري في الرواية جزءاً ملتحماً بإنتاجهم . غير أن معظم تلك التنظيرات هي تنظيرات جزئية أو مَوْضِعيّة تجيب على أسئلة محدودة ، أو تقترح « حلولاً » لمعضلات تتصل بِتِقْنِيَّةِ الرواية . وهذا مايمكن أن نجد له نماذج في تنظيرات « الرواية الجديدة » ، وفى بعض مقالات جان بول سارتر الجدالية أو في استخلاصات النقاد لنظرية متكاملة عند روائي واحد ..(٢٧)

ومع ذلك ، فإن النقد الحديث يخصص حيزا كبيراً للتفكير في نظرية الرواية وبلورة شعريّةٍ روائيةٍ لتحليل مكوّناتها وبنيّاتها وعناصر صَوْغِها التخييلي . وهو تفكير يَسْتعين بمختلف المناهج والمعطيات العلمية خاصة في مجالات الألسنية والسيميائية ، والشعرية ، والتحليل النفسانى ، والسوسيولوجيا . ذلك أن الرواية ، بوصفها موضوعاً للمعرفة (معرفة تاريخ الأدب ومعرفة علائق الإنسان بنفسه وبالآخرين ..) وبالنظر إلى تركيبها المتعدد العناصر ، وقدرتها على المساءلة والتساؤل ، توجد في ملتقى طُرق خطابات مختلفة وفروع معرفية متباينة .

إن معظم النقاد الذين يهتمون اليوم بتحليل الرواية وبنظريتها ، من أمثال كريستيفا ، وتودوروف ، وجنيتْ ، وزيرافا ، وفيليب هامون ، وفلادمير كريزنسكي ،(٢٨) يتخذون أفقاً لتحليلاتهم مُجاوزةَ الفصل بين بنية الرواية ودلالاتها عبر – اللسانية ، بين عناصر خطابها ، والأبعاد السوسيولوجية لشعريتها وسيميائيتها .. وهو نفس الأفق الذي كان ميخائيل باختين ، منذ ثلاثينات هذا القرن ، رائداً في الدعوة إليه ووضع أسسه الأولى .

ومن ثمّ راهنية باختين .

ونحن لانقصد بالراهنية الصَّلَاحَة المطلقة لنظرية باختين ولمقولاته ومصطلحاته ، وإنما تَوَفُّر أطروحاته ومنهجيته على عناصر حيوية صالحة لأن تخصب البحث والتحليل في مجال نظرية الرواية . وتمشياً مع جوهر منهجية باختين ، فإن نتائجه لايمكن أن تكون إلّا محدودة ومُتطلّبة لمتابعة التحليل والتفكير والتعديل ، على ضوء ما استجدّ من إنتاج روائي ومن تنظيرات معرفية (خاصة وأن باختين لم يتناول بالتحليل روايات أساسية كُتبت في القرن العشرين) . ومن شأن تطور الإنتاج الروائي أن يُنَسِّبَ المصطلحات والمفهومات النظرية .

وبالنسبة للرواية العربية ونقدها ، فإننا نعتقد أن تنظيرات باختين وكتاباته يمكن أن تكون محطةً هامة في مسارها نحو التطوّر والتجدُّد . ذلك أن ميخائيل باختين ، ابتداء من عشرينات هذا القرن ، وَاجَهَ نفس الأسئلة التي بدأت ثقافتنا العربية تواجهها منذ الستينات ، ومازال ، عبر التعرف – المتأخر دائماً – على مناهج الألسنية والبنيوية والسيميائية والشكلانية .. ومن موقعه داخل ثقافة لها خصوصيتها

وفي سياق مجتمعي معيَّن ، قدَّم أجوبة نقدية وفكرية على جانب كبير من الأهمية ، نستطيع أن نتفاعل معها وأن نُحوِّلها إلى خميرة لتفكير نقدىّ مُخْصب . وفى هذا الإطار ، أُورد الملاحظات التالية :

١ – إن الرواية ، عند باختين ، جزء من ثقافة المجتمع . والثقافة ، مثل الرواية ، مكونة من خطابات تَعيها الذاكرةُ الجماعية ، وعلى كل واحد فى المجتمع أن يحدد موقعه وموقفه من تلك الخطابات . وهذا هو مايفسر حوارية الثقافة وحوارية الرواية القائمة على تنوع الملفوظات واللغات والعلامات ... ومن هذا المنظور لاتظل الرواية صنعةً وعناصر تقنية تكْتَسَب . إنها ، قبل كل شيء ، إدراك لأهمية اللغة/ اللغات داخل المجتمع ، وفى التراث المكتوب والشفوي ، وصياغة للحوار بين الذات الساعية للمعرفة وبين العالم الخارجي . وجميع « المظاهر » في الحياة ، كما في الرواية ، تسعفنا على قراءة الإيديولوجيات المحيطة بنا ، خاصة إذا فهمنا الإيديولوجيا بالمعنى الذى أعطاه لها باختين :

« نقصد بالإيديولوجيا ، مجموع **الانعكاسات والانكسارات** داخل المخ البشري ، للواقع الاجتماعي والطبيعي الذي يعبر عنه ويُثبِتُه بواسطة الكلمة ، والرسم ، والخط أو بشكل سيميائي آخر . من ثم عندما نقول إيديولوجيا : فإن ذلك يعني ، داخل إشارة ، أو كلمة ، أو علامة ، أو خط بيانى ، أو رمز ، الخ .. »(٢٩) .

وهذا عنصر يجب أن يستحضره الروائي العربي وناقده ، سواء عند صوغ المتكلمين في الرواية أو عند تحليل كلامهم .

٢ – يعتبر باختين الروائي منتجاً للمعرفة ومحاوراً لثقافته ولمجتمعه . ومن ثم ، فإن إنتاجه لايمكن أن يكون مادة « محايدة » تتلقفها الأسلوبية التقليدية لتصفها وصفاً لسانيا أو تبرز مدى تفرُّدها التعبيري والمعجمي . فالرواية جسم مركب من اللغات والملفوظات والعلامات ، والروائي هو منظم علائق حوارية متبادلة بين اللغات والأجناس التعبيرية ، بين لغة الماضي ولغة الحاضر والمستقبل .

لأجل ذلك ، فإن ناقد الرواية مطالب بأن يحلل مجموع تلك المكوِّنات في تشابكاتها وتمظهراتها وامتداداتها الدلالية . ذلك « أن حلّ المشكلات الأسلوبية يفترض ، قبل كل شيء ، نفاذاً أدبياً وإيديولوجياً عميقاً إلى الرواية . وهذا النفاذ يستتبع كذلك تقويماً للرواية لايكون فقط تقويماً أدبياً بالمعنى الضيق ، بل أيضاً تقويماً إيديولوجيا لأنه لا يوجد فَهْم أدبي غير تَقْويمي .. »(٣٠) .

وتتمثل أهمية هذه الملاحظة ، بالنسبة لنا ، في أن يُقلع الروائي العربى عن اصطناع البراءة واختيار الطرائق السهلة ، وفى أن يستعيد الناقد مسؤوليته في إنتاج المعرفة والإنصات لما تقوله الروايات بعيداً عن الاختزال والتصنيفات المسبقة .

٣ – تعوَّدنا على الدعوات التي تنادي بضرورة خلق « نظرية » فى النقد العربي ، وفى « الرواية العربية » حفاظاً على خصوصيتها « وحماية » لهويتنا الثقافية من الأستلاب والتقليد ...

وأظن أن هذا الطرح لايخلو من مغالطة وتجريد . فالأمر لايتعلق بـ « وضع » نظرية تستجيب لخصوصية مُتوَهمة ، ثابتة ، وإنما بِوَعْي الرواية تاريخاً ونظرية ونصوصاً ، والاستفادة من حصيلة تجارب

الرواية في ثقافات أخرى من أجل تدعيم مسيرة الرواية العربية نحو العمق والاكتمال والتنوّع . وأظن أن مايقدمه باختين ، في هذا المجال ، على جانب كبير من الأهمية . فهو يعتبر : « أن كل خصوصية هي خصوصية تاريخية ، وصيرورة الأدب لاتتمثل في نُموه وتحوّلاته داخل الحدود الثابته لخصوصيته وحدها ، بل إن الأدب يُقْلِق حتى تلك الحدود ..»[31] .

لذلك فإن خصوصية الرواية العربية مرتبطة بقدرتها على أن توجد داخل التاريخ وجوداً إشكالياً ، متفاعلاً ، وعلى أن تعتمد التاريخ لحلّ مشكلاتها . ومن هذا المنظور ، فإن العودة إلى نصوصنا النثرية القديمة ، والبحث عن عناصر سردية وتشكيلية وتخييلية في التراث ، تكون عودةً مخصبة على ضوء مايقترحة باختين في مجال محاورة لغات الماضي وملفوظاته ، وفي مجال وعي مخاطر « تكريس » اللغات ، وإعادة تَنْبير الخطابات والنصوص ...

إن الرواية في صيرورة مستمرة ..

والخصوصية – ومنها خصوصية الثقافة والأدب – لاتَتَبَلْوَرُ إلّا بِوَعْي التاريخ – الصيرورة .

ذلك بعض ماتضيئه لنا هذه الدراسات .

محمد برادة

يونيو ١٩٨٦

هوامش

(١) ورد في كتاب المطلق الأدبي ، تأليف وترجمة لابرات وَنانسي ، سوي ، ١٩٧٨ ، ص ٢٣

Ph. Lacone Laborth J. L. Nancy: L Absolu bitteraire, seuil, 1978

(٢) انظرْ كتاب « المطلق الأدبي : نظرية الأدب عند الرومانسية الألمانية » تأليف وترجمة : فيليب لاكو – لابارت ، وَ : جان – ليِد نانسي ، نشر لوسوي ، باريس ، ١٩٧٨ مصدر مذكور .

إن هذا الكتاب يقدم تحليلاً جديداً ونصوصاً لم تكن مترجمة إلى الفرنسية عن هذه الحركة التى وضعت منذ نهاية القرن ١٨ ، أسئلة عميقة حول طبيعة الأدب والكتابة والأجناس التعبيرية والحداثة ، وكانت لها ممارسات مميِّزة أضفت على تجربتها صفة الطلائعية والخصوصية ، وخاصة فيما يتصل بالكتابة « الجماعية » بدون إثبات « ملكية » النصوص ، وأيضاً مايتصل بشكل « الشذرات » .

(٣) انظر : هيجل ، الإستتيقا ، فلاماريون ، ج ٣ ترجمة S- Jankélévitch ص ٣٤٧ .

(٤) هيجل ، المرجع المذكور ؟ ص . ٣٤٨

(٥) اعتمدنا على الترجمة الفرنسية le théorie du roman من إنجاز جان كليرفواي ، نشر كونْتيي ، باريس ١٩٦٣ . وفى التقديم الذي كتبه لوكاش للترجمة الفرنسية ، أوضح أنه كتب « نظرية الرواية » خلال الفترة المتراوحة بين ١٩١٤ و ١٩١٥ ، ونُشر ، أول مرة ، فى برلين العام ١٩٢٠ . وفى هذه المقدمة يُبرز المؤلف مايفصله ، عن كتابه بعد أن أصبح ماركسياً منذ ١٩١٧ ويلخص انتقاداته لنظريته فى الرواية ، في أنها جمعت بين « أخلاق يسارية وإبستمولوجيا يمينية » ص ١٦ . لكن تَنصُّلَ لوكاش من كتابه ، لايلغى أهميته ، ليس فقط من الناحية التاريخية للفكر الفلسفيْ ، بل وأيضا فى مجال الإستتيقا والتنظير ، لأن نظرية الرواية اشتملت على عناصر هامة ، خاصة مايتصل بالبنية الروائية (الشكل الدال) ومفهوم الزمنية بوصفها ديمومة ..

(٦) هذا استنتاج أورده لوسيان كولدمان في الدراسة المثبتة بآخر كتاب « نظرية الرواية » تحت عنوان « مدخل لكتابات لوكاش الأولى » من ص ١٥٦ إلى ١٩٠ . وفى هذه الدراسة ، يوضح كولدمان مدى استفادته من لوكاش فى تشييد تصوره النظرى للرواية وللبنيوية التكوينية .

(٧) نظرية الرواية ، ص ٤٠ .

(٨) نظرية الرواية ص ٤٩ .

(٩) المرجع المذكور ؟ ص ٦٨ .

(١٠) خصص لوكاش لهذه المسألة فصلاً يحمل عنوان : « شكل الرواية الداخلي » (ص ٦٤ – ٧٨) ، وفي هذا الفصل يوضح أن البنية « المتقطعة » وغير التامة للرواية تعود إلى أسباب عميقة تتصل بعلائق الفرد بالكلية وبالتجريد ، فى شروط الحضارة الحديثة ، وهذا مايجعل

من البنية الروائية بنية ، شكلاً ، للغياب .. وقد ألح لوكاش على دور « السخرية » L'ironie بمفهومها العميق ، في إقامة البناء الروائي الداخلي ، لكننا لم نتعرض لهذه النقطة لأنها تحتاج إلى مجال أوسع . وقد اعتمدنا على هذا الفصل في تقديم أهم عناصر بناء الرواية الداخلي .

(١١) م . م ، ص ٧٩ .

(١٢) تشتمل « نظرية الرواية » على قسمين : ١ - أشكال الأدب الملحمي الكبير في علائقه بالحضارة ، حسب كونه كُلّاً منتهياً ومغلقاً ، أو أنه أدب إشكالي . ٢ - محاولة نمذجة الشكل الروائي .

وإذا كان القسم الأول هو الذي يضع الأسس والمفاهيم النظرية ، فإن القسم الثاني ، إلى جانب تحليله الشمولي لبعض النماذج ، يحتوي أيضاً على توضيحات نظرية ، خاصة مايتعلق بالزمنية والدَّيْمُومَة .

(١٣) م . م ، ص ٨٤ .

(١٤) يتحدث كولدمان في معظم كتبه عن استفادته من تحليلات لوكاش وتنظيراته . انظر مثلا ، كتابه « من أجل سوسيولوجيا للرواية » .

(١٥) لسنا متفقين مع الرأى الذي أورده رينير روشليتز في كتابة « لوكاش الشاب » عن كون باختين لايعدو أن يكون تلميذاً للوكاش ، وسَّع بعض الأفكار التى طرحها لوكاش في كتابه « نظرية الرواية » ، وأن لوكاش قد أشار إلى نهاية الرواية المونولوجية وبداية الرواية الحوارية مع دوستويفسكي ... فمثل هذا الاستنتاج يُهمل الاختلاف الواضح بين طرح لوكاش الفلسفي الهيجلي ، وبين منهجية باختين الأسلوبية الاجتماعية السيميائية - وهذا ماسيتضح فى الفقرات التى خصصناها لباختين .

انظر كتاب : Rainer Rochlitz: le Jeune lukacs: théorie de la forme et philosophie de l'histoire ed. Payot, paris,1983, P. 277

(١٦)انظر : Tzvetan Todorov: Mikhail Bakhtine le principe dialogique suivi de: Ecrits du Cercle de Bakhtine ed. Seuil 1981, p. 42

(١٧) كريزنسكي : Carrefours de signes: Essais sun le roman moderne ed., 1981, p. 311

(١٨) لقد ناقش هذه النقطة تودوروف من خلال الربط بين تحديد باختين للجنس الروائي وعلاقته بالزمان (الكرونوتوب) مُنْتَهِياً إلى أن باختين لم يهتم كثيراً بتحديد معنى الرواية . انظر كتابه عن باختين ، مرجع مذكور ، ص ١٢٣ ومايليها .

(١٩) من دراسة « التعدد اللغوي في الرواية » المترجمة فى هذا الكتاب .

(٢٠) إستيقا الرواية ونظريتها ، ص ٤٣٩ ومايليها .

(٢١) يشير تودوروف إلى ذلك فى كتابه عن باختين ، موضحاً بعض الصعوبات والالتباسات التى تنشأ من الترجمة غير الدقيقة . ولكننا أبقينا على الترجمة الأولى لوجود التقاء بين المعنيَيْن ، عند نهاية التحليل : فالخطاب فى الرواية هو أيضاً صورة للخطاب الروائي .

وهناك مصطلح آخر قدّم له تودوروف ترجمة مغايرة للترجمة التى اعتمدناها ، وهو مصطلح hétérologie (تنوع الملفوظات) بينما الترجمة التى اعتمدناها تستعمل Plurilinguisme (التعدد اللغوي) . لذلك نرجو أن يأخذ القارىء ذلك فى الاعتبار حتى تُفهم عبارة التعدد اللغوي أيضاً بمعنى تعدد الملفوظات والخطابات .

(٢٢) جميع الاستشهادات التى سنستعملها ، واردة في الدراسات المترجمة بهذا الكتاب .

(٢٣) م . م ، ص ١١٨ .

(٢٤) هذه الدراسات ترجمناها عن الترجمة الفرنسية التى ألحقها تودوروف بكتابة عن باختين ، وهي من إنجاز جورج فليبنكو بمساعدة مونيك كانتو . عنوان الدراسة بالفرنسية Préface a Résurrection

(٢٥) معلوم أن مارسيل بروست كتب عدة مقالات عن الرواية وخاصة في خصومته الحداليةمع الناقد سانت بوف التي أفْضَتْ به إلى العثور على أسلوبه الروائي الخاص .. (انظر كتابه : ضد سانت - بوف) . وفى جزء خاص من روايته الكبيرة ، يحمل عنوان « الزمن المستعاد » ، يتحدث بروست عن علاقة الرواية بالزمان ، ويرسم ملامح لمفهومه العام .

أما أندريه جيد ، فقد كتب بتزامن مع كتابته لرواية « مزيفو النقود » ، يوميات عن الرواية تتضمن طرح بعض المشكلات التى اعترضته عند الكتابه ، كما تتضمن رأيه فى الرواية بصفة عامة . وتتضمن الرواية نفسها فصلاً عن الرواية والواقع من خلال مذكرات إدوارد (انظر les fauoc- monnayeurs طبعة فوليو ، رقم ١٣١ ، ص ، ١٧٩ إلى ١٩١ . نشرت هذه الرواية أول مرة سنة ١٩٢٥) .

(٢٦) تقدم لنا رسائل فلوبير إلى أصدقائه وصديقاته ، صورة عن تطلعاته إلى كتابة رواية جديدة مختلفة تماماً عن روايات الاتجاهات والمدارس الأدبية السائدة آنذاك . كذلك ، فإن تنقله بين أساليب وأشكال مختلفة في رحلته الروائية ، تؤكد ذلك الاهتمام النظري بالرواية

(٢٧) كما نعلم ، فإن معظم كتاب « الرواية الجديدة » بفرنسا ، نشروا دراسات حول تصورهم النظري للرواية التى يكتبونها (ميشيل بيتور ، ألان روب كرييه ، نتالي ساروت ..) .. وبالنسبة لسارتر ، نجد بعض تصوراته عن الرواية في كتابه « مواقف ٢ » حيث يحلل رواية جون دون باسوس « ١٩١٩ » ، وحيث يخاصم فرانسوا مورياك حول مفهومه للرواية ...

أما بالنسبة لاستخلاص الناقد لنظرية روائية عند أحد الروائيين ، فإننا نشير ، مثلاً إلى كتاب « لورانس العجيب » للناقد فلاديمير فولكوف (نشر جوليار – وأج دوم – ١٩٨٤) حيث يحلل فولكوف روايات لورانس درايل وينتهي إلى وجود « نظرية للرواية النسبية » عند لوراس ، تقوم على ثلاثة عناصر :

١ – خلق مكان مُربع الأبعاد حيث لايَقدُّم الزمان في نَسْقه التعاقبي ، وإنما من خلال أجزاء ديمومةٍ مُنْزَحَة بحَسب ضرورات ليست هي الضرورات الزمنية .

٢ – استعمال منظور تكعيبي يسمح بالتقديم المتراص لمختلف وجوه الشيء نفسه .

٣ – الإقرار بأن الرواية هي رواية وليست قصة مزيَّفة معاشة ، مثلما أن اللوحة (في الرسم) ليست منظراً مزيفاً .

(٢٨) من المحاولات الأساسية ، الحديثة ، في تنظير الرواية ، كتاب كريزنسكي بعنوان : « مَلْقَى العلامات : محاولات في الرواية الحديثة » نشر موتون ، ١٩٨١ . وهو محاولة لبلورة سيميائية تعاقبية تبرز تطور استراتيجية السرد ، والبناء وتوليد المعنى . وهو كتاب يجمع بين التنظير والتحليل ، ويعتمد على قراءة أهم النصوص الروائية المعاصرة في أوربا وأمريكا اللاتينية . وقد استفاد كريزنسكي من تحليلات باختين .

(٢٩) أورد هذا التعريف تزفيتان تودوروف في كتابه : باختين : المبدأ الحواري ، سوي ١٩٨١ ، ص ٣٢ .

(٣٠) من دراسة « خطاب أسلوبيان للرواية الأوربية » ، منشورة في هذا الكتاب .

(٣١) إستتيقا الرواية ونظريتها ، ص ٤٦٧ .

معجم المصطلحات

Aperceptif	المُدْرَك
Aphorisme	قول مأثور
Bivoque	ثنائي الصوت
Canonisation	تكريس

تفيد كلمة canonisation معنى التقديس ولكن السياق يفيد تكريس لغة من اللغات

Caste	فئة مغلقة
Centralisation	مَرْكَزة
Centrifuge	نابذ (طارد)
Centripéte	جابذ (نحو المركز)
Compositionnel	مُرَكّب
Consonance	تناغم
Contrebalancer	وَازَنَ
Dialogisation	صوغ حواري
Diatribe	القدح اللاّذع
Discordance	نشاز
discours- rayon	خطاب – شعاع
Ennoblissement	تنبيل اللغة

يستعمله باختين كمرادف لما يحقق أدبية النص du langage

Etrangère : angue	لغة أجنبية
Fabliau	حكاية شعبية
Genre	جنس (أدبي ، تعبيري)

genre intercalaire الجنس المتخلّل

المقصود ، الجنس الأدبي أو التعبيرى المضاف إلى الرواية في فترات ظهورها أو نموها وتحولاتها . وهذا المصطلح متصل بفهم باختين للنص الروائي الذي يعتبره نسيجاً مكوَّناً من مجموعة أجناس تعبيرية . لذلك آثرنا الجنس المتخلل على الجنس المضاف . لأنه يلتحم بنسيج النص الروائي .

Hagiographie قداسة (سِيَر القدِيسين)

Histologique نسيجوي

Hybride هجين

Hybridité هجانة

Hybridisation تهجين

ننبه إلى أن التهجين عند باختين لايقترن بأية دلالة سلبية أو تنقيصية ، بل يصبح التهجين عنده عنصراً إيجابياً مولداً للجديد . وعلى هذا الأساس يعرف التهجين « بأنه مزج لغتين اجتماعيتيْن داخل ملفوظ واحد ، وهو أيضا التقاء وعَيْيْن لغويين مفصولين بحقبة زمنية ، وبفارق اجتماعي ، أو بهما معاً ، داخل ساحة ذلك الملفوظ ولا بد أن يكون قَصْدِيّاً .

Idèologème عيّنة إيديولوجية

Incompréhension لافهْم

Individualisation تفريد (إضفاء الطابع الفردي المميّز)

Interrelation تَعالق(كل الملفوظات تتبادل العلاقة بكيفية أو بأخرى)

Intersection تقاطع

Intentionnaliastion توفير القصدية

Jargon رطانة

Manièrisme تلفظ مُتصنّع

Materiau مادة بناء

Mélodie رخامة

Monosèmique أُحادي الدلالة

Motivation poseudo- objective تعليل موضوعي مزعوم

Objectal غيري

Objectivation توضيع[إخفاء الموضوعية]

Orchestration تنسيق

Parodisation الصوغ البارودى

Parodie ، عند باختين ، هى نوع من الأسلبة ، تكون فيها قصدية اللغة المشخِصة متعارضة مع مقاصد اللغة المشخَّصة مما يجعل اللغة الأولى تعمل على تحطيم الثانية . ويشترط فى البارودیا أن تعيد خلق لغة بارودية وكأنها كُلّ جوهري متوفر على منطقه الداخلي ، وكاشف لعالم متفرد مرتبطٌ باللغة

التى كانت موضوعاً للبارودیا ..

Parole autoritaire — كلام آمر

Parole persuasive — كلام مقنع

Pathos — باتوس ، مثير الانفعال

استعملنا ، أحياناً ، كلمة باتوس بدلاً من ترجمتها ، وفى أحيان أخرى استعملنا إثارة الانفعال . وقد اعتمدنا في هذه الترجمة على الشروح الواردة في الترجمة الأخيرة لكتاب الشعر لأرسطو ، ص ١٤٨ ، وأيضاً على التقسيمات التي يوردها أرسطو فى « الخطابة » مميزاً بين éthos (الطابع المميز للخطيب) والباتوس (ما يحدث الانفعال فى الجمهور) واللوغوس (التفكير المنطقى) .

Pathétique (discours) — خطاب مؤثر ، خطاب باتوسي

Philosophéme — عيّنة فلسفية

Plurilinguisme — تعدد لغوي تعدد لساني

وحسب ملاحظة لتودوروف ، فإن المصطلح الذي يستعمله باختين بالروسية ، يمكن أن يفيد تنوع الملفوظات ، وتنوع أنماط الخطاب الاستدلالية : hétérologie

Polysémie — تعدد الدلالة ، تعدد المعنى

réaccentuation — إعادة التّنبير

يستعمل باختين مصطلح إعادة التنبير بمعنى خاص ، إذ يَجْعَلُهُ ، إلى جانب التكريس ، عنصراً أساسياً في تحويل الظاهرة اللسانية وتحويل « وجوه » الرواية . ومن ثم فإن سيرورة إعادة التنبير قد تكون سالبة أو موجبة ، فهى تُشوه فهم أسلوب الرواية أحياناً ، وأحياناً أخرى تضفى عليها دلالات جديدة . وفى تاريخ الأدب ، يكتسى مفهوم إعادة التنبير دلالةً كبيرة ، لأن كل عصر يُعيد ، على طريقته ، تنبير أعمال أدبية تنتمي إلى ماضٍ قريب أو بعيد ، فيعيد إبرازها اجتماعياً وايديولوجيا .. وكثير من الشخصيات الأدبية الجديدة هي مخلوقة من إعادة تنبير أعمال قديمة ...

Réfraction — انكسار ، حَرْف

يرى باختين أن من السمات الأساسية للكاتب الروائي ، التحدث عن نفسه في لغة الآخرين ، والتحدث عن الآخرين من خلال لغته الخاصه به . ومن ثم فإن الروائي يلجأ إلى عدة وسائل لتكسير لغته وحَرْفها حتى لاتبدو مباشرة أو أحادية . ومن ثم فإن التعدد اللغوي والشكلي يحقق انكسار نوايا الكاتب ، كما يضمن ثنائية الصوت للنص الروائى ...

Roman d' apprentissage — رواية التعلّم

Roman à sensations — رواية الإثارة

Roman de chevalerie — رواية الفروسية

Roman d' éducation — رواية التربية

Roman d' épreuve — رواية الاختبار

رواية التكوين Roman de formation

رواية الغزل Roman de galant

الرواية الهزلية Roman humoristique

الرواية الرعوية Roman pastoral

أهجية ساخرة Satire

حكمة Sentence

عواطفية Sentimentalisme

تنضيد (تنضيد تَرَاتُبي) Stratification

آثرنا ترجمة هذه المصطلح بـ « تنضيد تراتبى » لأن باختين يستعمله في سياق إبراز قصدية الروائي عند تعديد اللغات وتوظيف الأجناس التعبيرية المتخلّلة وحرف لغته الخاصة .. بهدف جعل لغة الرواية نسقاً من اللغات منظّماً أدبياً . ومن ثم فإن التنضيد يكون تراتبياً حسب قصدية الكاتب ورؤيته .

أسلبة . Stylisation

الأسلبة ، عند باختين ، تندرج ضمن التهجين القصدي الذي هو إحدى طرائق إبداع صورة اللغة فى الرواية . وتتميز الأسلبة عن التهجين بأنها لاتحقق توحيداً مباشراً لِلُغتينْ داخل ملفوظ واحد ، بل الأسلبة لغة واحدة مُحَيَّنَة وملفوظة ، لكنها مقدمة على ضوء اللغة الأخرى . وتلك اللغة الأخرى تظل خارجَ الملفوظ ولاتتحين أبداً . وفى الأسلبة نجد وعييْن لغوييْن مُفرديْن : وعي مَنْ يشخص (وعي المؤَسْلِب) ، ووعي مَنْ هو موضوع للتشخيص والأسْلَبة ...

الخداع السارّ Supercherie

مقولة يضعها باختين في مقابل الكذب الباتوسي (joyeux supercherie) ويقصد بها لغة الخليّ البال ، الفرحان الذي يعيد إنتاج خطاب باتّوسي بارودي ..

التباعد المفرط ، إفراطُ تَباعد Surdistanciation

نقل (الكلام) Transmission

يُولي باختين أهمية خاصة لنقل كلام الآخرين ومناقشته . ويرى أن كلامنا يشتمل بوفرة على كلمات الآخرين منقولة بدرجة من الدقة والتحيز متباينة . وتتصل مسألة نقل الكلام بمشكلات التشخيص الأدبي لخطاب الآخر ..

مُغايِر : Variante

يدل هذا المصطلح على النوع المميِّز داخل الجنس التعبيري الأساسي . من ذلك ، بالنسبة للرواية ، مغايرات : رواية المشكلات ، الرواية التاريخية ، الرواية النفسية .. كل واحدة هى مغاير متفرع عن « الرواية – الجنس »

تنويع Variation

يختلف التنويع عن الأسلبة في أنه يُدخل مادة للغة « الأجنبية » في التيمات المعاصرة ، ويجمع العالم المؤسْلَب بعالم الوعي المعاصر ويضع موضع الاختبار اللغة المؤسلَبة ، وذلك بإدراجها ضمن مواقف جديدة ومحالة بالنسبة لها ..

الأسلوبية المعاصرة والرواية



تُوجّه هذه الدراسة فكرةُ التخلص من القطيعة القائمة بين « شكلانية » مجردة وَ« إيديولوجية » ليست أقل تجريداً ، وكلاهما طريقتان مُكرَّستان فى دراسة الفن الأدبي .

إن الشكل والمضمون شيء واحد داخل الخطاب المعتَبَر بمثابة ظاهرة اجتماعية : هو اجتماعي فى مجموع مجالات وجوده وعناصره ، ابتداءً من الصورة السمعية ووصولاً إلى التصنيفات الدلالية الأكثر تجريداً .

لقد وجَّهَنا تفكيرُنا هذا ، إلى الإلحاح على « أُسلوبية الجنس الأدبي » . ذلك أن التمييز بين الأسلوب واللغة من جهة ، وبين الجنس التعبيري من جهة ثانية ، قد أفْضى بالكثيرين إلى أن يدرسوا ، بالدرجة الأولى ، التّناغُمات الفردية والموجَّهَة للأسلوب ، وإلى أن يتجاهلوا نَبرتَه الاجتماعية البَدْئيّه . هكذا ، فإن مصائر الخطاب الأدبي التاريخية الكبرى ، وقد رُبطَتْ بمصائر الأجناس التعبيرية ، وَقَع حَجْبُها وراء التاريخ الصغير للتعديلاتَ الأسلَوبية المتّصلة بالفنانين وبالاتجاهات الفردية . لذلك فإن الأسلوبية لاتُعالج مشكلاتها بطريقة جدية ، فلسفية واجتماعية وإنما تغرق نفسها فى التفاصيل . إنها لا تعرف كيف تتبيَّن من وراء التحويلات الفردية ، الموجَّهة ، المصائرَ الكبرى الغُفل ، داخل الخطاب الأدبي . وفي معظم الحالات ، تُقدم نفسها على أنها أُسلوبية « فَنّ داخل غُرفة » ، فتتجاهل حياة اللفظة خارج معمل الفنان ، أي وسط الفضاءات الشاسعة للساحات العمومية ، والأزقة والمدن والقُرى ، والفئات الاجتماعية ، والأجيال والحِقَب .

إَن الأسلوبية لاتهتم بالكلام الحي ، بل بِتَفصيله النَّسيجَوي ، وباللفظة المجردة التى هي في خدمة قُدرة الفنان على التحكم والتطويع . غير أن تناغمات الأسلوب تلك ، وقد أُبعدتْ عن الطرق الاجتماعية لحياة اللفظة ، تتعرض حَتْماً ، لتناولٍ ضيّق وتجريدى يتعذر معه أن نَسبرها ضمن كُلٍّ عضوي فى إطار مجالات العمل الأدبي الدلالية .

قبل القرن العشرين ، لم يكن هناك تناول دقيق لمشكلاتِ أُسلوبيةِ الرواية ، قائم على الأصالة الأسلوبية للخطاب داخل النثر الأدبي .

لقد كانت الرواية ، أمداً طويلاً ، موضوعاً لتحليلات إيديولوجية بطريقة تجريدية ، ومجالاً لأحكام يصدرها الإعلاميون . كان هناك إهمال تامّ للمشكلات الملموسة ، أو أنها كانت تُدرس بسرعةٍ وسطحية بدون الاعتماد على أيّ مبدأ . وكان خطاب النثر الأدبي مُعتبراً وكأنه خطاب شعري بالمعني الضيق ، فكان يُطبَّق عليه ، بدون أي حس نقدى ، مقولات الأُسلوبية التقليدية (المرتكزة على دراسة الوجوه البلاغية) أو أنه كان يقع الاكتفاء بمصطلحات جوفاء لِتَوْصيف الخصائص المميزة لِلّغة : كانوا يتحدثون عن « تعبيريتها » وعن « صرامتها » وعن « سلاستها » بدون أن يُعطى لهذه المفهومات أيِ معنى أُسلوبي محدَّد .

وخلال نهاية القرن الماضي ، وفي مقابل التحليل الإيديولوجي التجريدي ، تزايد الاهتمام بالمشكلات الملموسة للنثر داخل الفن الأدبي ، وبالمشكلات التقنية للرواية والقصة . ومع ذلك لاشيء تغيَّر فيما يخص مشكلات الأسلوبية : إذْ يكاد يَقْتَصِرُ التركيز على مشكلات التأليف (بالمعنى الواسع) لكن دائماً بدون معالجة جذرية وملموسة (إحدى المعالجتَيْن مستحيلة بدون الأخرى) للخصوصيات الأسلوبية في خطاب الرواية والقصة . إنها ماتزال أحكامَ قيمة ، وملاحظات آنية صادرة عن ذهن تقليدي ، لاتُلامس حتى الجوهر الحقيقى للنثر الأدبي .

هناك رأيٍ مُتداول ومُمَيَّز ، يَعْتبرُ الخطابَ الروائي بمثابة بيئة خارج – أدبية ، مفتقراً لأيّ تشبيد خاص وأصيل . فلأنهم لم يجدوا في هذا الخطاب الشكل الشعري الخالص (بالمعنى الضيق) الذي كانوا ينتظرونه ، فإنهم جردوه من كل أهمية أدبية ، وجعلوه يبدو ، مثلما هو الحال بالنسبة للخطاب المتداول أو العَالِم ، مجرد وسيلة للإبلاغ ، مُحايدة ، بالنسبة للفن(١) . مثل هذا الرأي يُعفي من الاهتمام بالتحليلات الأسلوبية للروايه ، ويلغي المشكلة ذاتها ، ويسمح بالاقتصار على تحليلات تيماتيّة .

حوالي العشرينات من هذا القرن ، تبدَّل الوضع ، وأخذ خطاب الرواية النثري يكتسب مكانة داخل الأسلوبية . فَمِنْ جهة ، ظهرت مجموعة تحليلات أسلوبية ملموسة لنثر الرواية ، ومن جهة أخرى ، بدأنا نشهد محاولات جذرية لفهم وتحديد التَّفرُّد الأسلوبي للنثر الأدبي انطلاقاً ممَّا يُميِّزه عن الشعر .

إلّا أن تلك التحليلات والمحاولات أظهرت بوضوح أن جميع مقولات الأسلوبية التقليدية ، بل ومفهوم الخطاب الشعري الذي تعتمد عليه ، غير قابلة للتطبيق على الخطاب الروائي . ذلك أن هذا الأخير قد أَبَانَ عن أنه الحجر الأساس في كل تفكير حول الأسلوبية ، لأنه أَظْهَرَ ضيق الأسلوبية وعدم ملاءمتها لكل مجالات اللفظ الأدبي الحي .

إنَّ جميع محاولات التحليل الأسلوبي الملموس للنثر الروائي إمَّا أنها تَاهَتْ وسط الأَوصاف اللسانية للغة الروائي ، وإمّا أنها اكتفت بإبراز عناصر أسلوبية معزولة قادرة على الاندراج (أو فقط تظهر مندرجة) ضمن المقولات التقليدية للأسلوبية . في كلتا الحالتيْن ، تَنِدُّ الوحدة الأسلوبية للرواية وخطابها عن الباحثين .

إن الرواية كَكُلّ ، ظاهرة متعددة الأسلوب واللسان والصوت ، ويعثر المحلل فيها على بعض الوحدات الأسلوبية اللامتجانسة التى توجد ، أحياناً ، على مستويات لسانية مختلفة وخاضعة لقواعد لسانية متعددة .

نسوق ، فيما يلي ، النماذج الأساسية لتلك الوحدات التأليفية والأسلوبية المكوِّنة ، عادة ، لمختلف أجزاء الكُلِّ الروائي :

١ – السرد المباشر الأدبي ، في مغايراته المتعددة الأشكال .
٢ – أسْلَبَة مختلف أشكال السرد الشفوي التقليدي أو المحكي المباشر .
٣ – أسلبة أشكال السرد المكتوب المختلفة نصف الأدبية والمتداولة : الرسائل ، المذكرات الخاصة ، الخ .
٤ – أشكال أدبية متنوعة من خطاب الكاتب ، إلا أنها لاتدخل في إطار « الفن الأدبي » ، مثل : كتابات أخلاقية ، وفلسفية ، استطرادات عالمة ، خُطَبُ بلاغية ، أوصاف إثنوغرافية ، عروض مختصرة ، وَهَلُمَّ جرّا .
٥ – خطابات الشخوص الروائية المفرَّدة أُسلوبياً .

هذه الوحدات الأسلوبية اللّامتجانسة تتمازج ، عند دخولها إلى الرواية لتكوِّن نسقاً أدبياً منسجماً ، ولتخضع لوحدة أسلوبية عُلْيا تتحكم في الكُل ، ولا نستطيع أن نُطابق بينها وبين أية وحدة من الوحدات التابعة لها .

إن الاصالة الأسلوبية للجنس الروائي تكمن في تجميع تلك الوحدات التابعة والمستقلة نسبياً (أحياناً تكون متعددة اللسان) داخل الوحدة العليا لـ (الكُلّ) ، فأسلوب الرواية هو تجميع

لأساليب ، ولغة الرواية هى نسق من « اللغات » . وكل واحد من عناصر لغة الرواية يتحدَّد مباشرة بالوحدات الأسلوبية التى يندمج فيها مباشرة : خطاب الشخصية المفرَّد أسلوبياً ، المحكي المألوف للسارد ، رسائل ، الخ .. هذه الوحدة هي التى تحدد المظهر اللساني ، والأسلوبي (القاموسي ، والدلالي ، والتركيبي) للعنصر المعطى الذي يشارك ، في نفس الوقت الذي تشارك فيه وحدته الأسلوبية الأقرب إليه ، في أسلوب الكُل ، ويحدّد نبرته ، ويصبح جزءاً من البنية ومن الكشف عن الدلالة الوحيدة لذلك الكُلّ .

إن الرواية هي التنوع الاجتماعي للُغات ، وأحْياناً للغات والأصوات الفردية ، تنوعاً منظماً أدبياً . وتقضى المسلمات الضرورية بأن تنقسم اللغة القومية إلى لهجات اجتماعية ، وتلفُّظ مُتصنِع عند جماعه ما ، وَرَطَانات مِهَنيَّة ، ولغات للأجناس التعبيرية ، وطرائق كلام بِحَسَب الأجيال ، والأعمار ، والمدارس والسلطات ، والنوادي والموضات العابرة ، وإلى لُغَاتٍ للأيام (بل للساعات) الاجتماعية والسياسية (كل يوم له شعاره ، وقاموسه ونبراته) . ويتحتم على كل لغة أن تنقسم داخلياً وعند كِلّ لحظةٍ من وجودها التاريخى . نتيجة لهذا التعدد اللساني وما يتولد عنه من تعدد صوتى ، فإن الرواية تتمكن من أن تُلائم بين جميع تيماتها ومجموع عالمها الدَّال ، ملاءمة مشخَّصة ومُعبَّراً عنها . فخطابُ الكاتب وسارديه والأجناس التعبيرية المتخِلّلة وأقوال الشخوص ، ماهي إلّا الوحدات التأليفية الأساس ، التى تُتيح للتعدد اللساني الدخول إلى الرواية . وكل واحدة من تلك الوحدات تقبل الأصداء المتعددة للأصوات الاجتماعية وتقبل اتصالاتها وترابطاتها المختلفة التى تكون دائماً في شكل حواري ، قلّ أو كثر . تلك الاتصالات والترابطات الخاصة بين الملفوظات واللغات ، وتلك الحركة للتيمة التى تمرُّ عبر اللغات والخطابات ، وتشَذُّرها إلى تيارات وقَطَرات ، وصيغتها الحوارية آخر الأمر ، هو المظهر الذي يتخذه التفرُّدُ الأولي لأسلوبية الرواية .

إن الأسلوبية التقليدية لاتعرف مطلقاً هذا النوع من التجميع للُغات والأساليب التي تكوّن وحدةً عُلْيا . إنها لاتعرف كيف تتناول الحوار الاجتماعي النوعي للُغات الرواية ، كما أن تحليلها الأسلوبي لايتجه نحو مجموع الرواية ، وإنما يقتصر على هذه الوحدة التابعة أوْ تلك . فالباحث ، من هذا الاتجاه ، لايلمس الخصوصية الأولية للجنس الروائي ، ويستبدل موضوعَ بحثه بالوقوف عند الجزئيات ، وبالإجمال ، فإنه يُحَلّل شيئاً جدّ مختلف عن الأسلوب الروائي ! إنه يكتب للبيانُو تيمةً سيمفونية (تقودها الأوركسترا) .

ويمكن لذلك الاستبدال أن يتم بطريقتيْن : في حالة أولى ، بدلاً من تحليل أسلوب الرواية ، يُقَدَّم لنا وصف للُغة الروائي (وفى أحسن الحالات ، « لغات » الرواية) وفي حالة ثانية ، يُبرز أحد الأساليب التابعة التى يقع تحليلها كأنها أسلوبُ مجموع الرواية .

فى المثال الأول يكون الأسلوب مفصولاً عن الجنس وعن العمل الروائي ، ومدروساً بِوَصْفِه ظاهرةً للُغة نفسها : تصير وحدة الأسلوب هي وحدة لغة مُعينة (لهجة فردية) أوْ وحدة كلامٍ فردي . عندئذ ، تكون فردية المتكلم هي المعترف بها على أنها العامل المكوِن للأسلوب والمحوّل

للظاهرة اللسانية واللفظية ، إلى وحدةٍ أسلوبية .

في الوقت الراهن ، لايهمنا أن نعرف فى أي اتجاه يسير هذا النوع من تحليل الأسلوب : هل يسير نحو اكتشاف لهجة معينة خاصة بالروائي (بقاموسه ، بتركيبه) أوْ نحو اكتشاف خصائص العمل الروائي باعتباره وحدة لفظية أو ملفوظاً ؟ فى الحالتيْن معاً ، يكون الأسلوب ، حسب فهم دوسوسير ، تفريداً للُغة العامة (بمعنى نسق من المعايير اللسانية العامة) ، وتصبح الأسلوبية ، حينئذ ، لسانيةً عامّة لِلُغات الفردية ، أو تصبح لسانيةً للتلفُّظ .

وطِبقاً لوجهة النظر هذه التي نُحللها ، فإن وحدة الأسلوب تَفْتَرض من جهة ، وحدة اللغة ، بمعنى أنها نسق من الأشكال المعيارية العامّة ، ومن جهة ثانية ، تفترض وحدة الفردية التى تتحقق داخل تلك اللغة .

هَذَانِ الشرطان هما ، فعلاً ، شرطان لازمان ، في معظم الأجناس الشعرية المنظومة ، لكن حتى في ذلك المجال يكونان أبعد مِنْ أنْ يَسْتَوفيا تماماً أسلوب العمل الأدبي ، ومن أن يُحدّداه . إن الوصفَ الأكثر دقةً واكتمالاً للُغةِ شاعرٍ وخطابه الفرديْن ، حتى لو كان موجَّهاً نحو المظهر التعبيرى للعناصر اللسانية واللفظية ، فإنه لا يكون بَعْدُ تحليلاً أسلوبيا للعمل الشعرى ، وذلك لأن تلك العناصر متصلة بِنَسق اللغة أو بنسق الخطاب (أى ببعض الوحدات اللسانيه) وليست متصلة بنسق العمل الأدبي المحدَّد بقواعد جد مُغَايِرة . لكن ، نكرر مرةً أخرى ، بالنسبة لمعظم الأجناس الشعرية ، تكون وحدة نسق اللغة ، ووحدة (ووحدانية) الفردية اللسانية واللفظية لدى الشاعر ، هما المسلمة الضرورية لوجود الأسلوب الشعرى . والرواية ، على العكس ، ليس فقط أنها لاتتطلب تلك الشروط ، بل إن مُسلمة النثر الروائي الحقيقي هي التقسيم التصنيفي الداخلي للغة ، وتنوع اللغات الاجتماعية ، واختلاف الأصوات الفردية التى تَتَصادَى داخلها .

لأجل ذلك ، فإن تعويض أسلوب الرواية بلغة الروائي المفرَّدة (على افتراض إمكان التِقَاطَ تلك اللغة داخل نسق « لغات » و«أقوال » الرواية) معناه الابتعاد عن الدقّة مرتيْن ، وتشوية جوهر أسلوبية الرواية نفسه . إن ذلك الاستبدال يؤول بالحتم ، إلى توضيح فقط العناصر المتصلة بِنَسَقِ أُحادى اللسان يُعبر مباشرة وتلقائياً عن فردية الكاتب . أما وحدة الرّواية والمعضلات النوعية لتركيبها انطلاقاً من عناصر متعددة اللسان والأَصوات والأساليب ، ومنتمية ، غالباً إلى لغات مختلفة ، فإنها تظلُّ بعيدة عن حدود مثل تلك الأبحاث .

ذلك ، إذن ، هو أول نمطٍ لاستبدال الموضوع فى التحليل الأسلوبي للرواية . ونحن لن نتعمق ، هنا ، في تحليل مُغَايِرَات هذا النّمط والمتصلة بمختلف طرائق فَهْم المفهومات مثل « وحدة الخطاب » ، « نسق اللغة » ، « الفردية اللسانية واللفظية للكاتب » ، والتصورات المختلفة عن التَّعَالُق بين الأُسلوب واللغة (وبين الأسلوبية واللسانية) . وبالرغم من كل التنويعات الممكنة لهذا النمط من التحليل ، فإن الجوهر الأسلوبي للرواية يَنِدُّ عن الباحث المتَّبع لتلك الطريقة .

ويتميّز النمط الثاني من الاستبدال بالتركيز ، لاعلى لغة الكاتب ، وإنما على أسلوب الرواية الذي يتقلّص ويصبح فقط وحدة من بين الوحدات التابعة (المستقلة نسبياً) للرواية .

في معظم الحالات ، يُقَلّص الأسلوب الروائي إلى مفهوم « الأُسلوب الملحمى » وتُطبَّق عليه المقولات المطابقة للأسلوبية التقليدية مع الاقتصار على تمييز عناصر التشخيص الملحمي (بِتَفضيل ما وَرَدَ في الخطاب المباشر للكاتب) . إنّ أصحاب هذا المنهج يجهلون التمييز العميق بين التشخيص الملحمي الخالص ، وبين التشخيص الروائي . عادة ، لايدركون الفرق بين الرواية والمحكي الملحمي إلّا على صعيد التأليف والتيمة .

في حالات أخرى ، يتمُّ إبراز بعض عناصر الأسلوب الروائي على أنها الأكثر تمييزاً لعمل روائي ملموس . فالعنصر السردي ، مثلاً يمكن اعتباره لامن وجهة نظر صفته التشخيصية ، الموضوعية . وإنما من وجهة نظر قيمته التعبيرية الذاتية . ويحدث أحياناً أن يَتمَّ تمييز عناصر سردٍ مألوف ، خارج – أدبي (محكي مباشر) ، أو عناصر إخبارية ترجع للموضوع : مثلاً في تحليل رواية المغامرات(٢) . ونجد أيضاً من يعزل عناصر درامية بمعنى الكلمة في الرواية ، مُختزلاً العنصر السردي إلى مجرد إشارة مشهدية توضح حوارات الشخوص . على أن نسق لغات الدراما مُنظم بكيفية مختلفة ، ولذلك فإن اللغات في الدراما لها رَجْعٌ مختلف عما هو عليه في الرواية . إنه لايوجد ، فى هذا المجال ، لغة تحتضن الكُل وتتحاور مع كل لغة ؛ ليس هناك حوار فى الدرجة الثانية (غير درامي) بدون موضوع ، ويكون كونياً .

جميع هذه الأنماط من التحليل غير ملائمة عندما يتعلق الأمر ليس فقط بأسلوب المجموع ، وإنما أيضاً بعنصر معيَّن جوهري فى الرواية ، ذلك أنّه إذا حُرِمَ مِنْ تبادل التأثير فإنه يُحوِّل معناه الأسلوبي ويكفُّ عن أن يكون ما كان عليه حقيقة داخل الرواية .

إن الحالة الراهنة لمعضلات أسلوبية الرواية تكشف بطريقة واضحة أن المقولات والمناهج التقليدية عاجزة عن التحكم في الخصوصية النوعية الأدبية الروائية ، وعن تحليل وجودها الخاص . فمقولات : « اللغة الشعرية » و« الفردية اللسانية » ، « الصورة » ، « الرمز » « الأسلوب الملحمي » ، وغيرها من المقولات العامة المشيَّدة والمطبَّقة من لَدُنِ الأسلوبية ، وكذلك مجموع الطرائق الأسلوبية الملموسة المطبقة على تلك المقولات ، هي بالرغم من تنوع تصورات مختلف الباحثين ، مركَّزة سَوِيَّةً على الأجناس الأحادية اللسان والأسلوب ، وعلى الأجناس الشعرية بالمعنى الضيق للكلمة . إلى هذا التوجُّة الاقْتِصَارِي تَنْضافُ توابع من الخصوصيات والتحديدات الهامّة المتعلقة بالمقولات الأسلوبية التقليدية . وهذه الأخيرة ، مثلها مثل التصور الفلسفى للّفظ الشعري الذي تَنْبني عليه ، هي أيضاً مُجملة ومُختصرة ولاتستطيع أن تحتوى لفظَ النثر الأدبي الروائي .

والواقع أن الأسلوبية وفلسفة الخطاب تُوجدان أمام مأزق : إما الإقرار بأن الرواية (وَإذن ، مجموع النثر الأُدبي الذي يدور حولها) هي بمثابة جنس غير أدبي أو أدبي – مزعوم ، وإما التحوير الجذري لمفهوم الخطاب الشعري الذي تقوم عليه الأسلوبية التقليدية ويحدد مجموع مقولاتها .

على أن هذا المأزق ليس مُدْرَكاً من الجميع ، فالأمر أبعد مايكون من ذلك . ومعظم الباحثين غير ميَّالين إلى مراجعة جذرية للمفهوم الفلسفي البدئي للخطاب الشعري . فهناك أولئك الذين ، بصفة عامة ، لايبصرون ولايعترفون بالجذور الفلسفية للأسلوبية (وَللألسنية) التي يدرسونها ويرفضون كل موقفٍ مبدئي ، فلسفي . إِنَّهم ، خارج ملاحظاتهم الأسلوبية ، وأوصافهم اللسانية المعزولة والمتناثرة ، لايبصرون المعضلة الأساسية للفظ الروائي . وهناك آخرون ، أكثر صرامة ، يظلون ملازمين لفردية مُمَنْهَجَة من أجل فهم اللغة والأسلوب : داخل ظاهرة الأسلوب يبحثون قبل كل شيء عن التعبير المباشر والتلقائي لفردية الكاتب . لكن هذه الطريقة في إدراك المعضلة هي أقل من كل الطرائق الأخرى تَقَبُّلاً لمراجعة المقولات الأسلوبية الأساسية ، بالكيفية التي يجب أن تتمَّ بها .

غير أن بالإمكان أن نَجد حلاًّ آخر جذرياً لمأزقنا ، وذلك عن طريق تذكّر البلاغة المنسية التي نَظَّمتْ ، طوال قرون ، مجموع الفن الأدبي النثري . ذلك أنه بعد إعادة الاعتبار للبلاغة ضمن حقوقها القديمة ، يمكن أن يتعلق البعض بالمفهوم العتيق للّفظ الشعري ، وأن يُرجع إلى « الأشكال البلاغية » كل ما لايجد ، في النثر الروائي ، موضعاً داخل سرير « بروكيست » المجِدّد للمقولات الأسلوبية التقليدية[٣] .

مثل هذا الحل للمأزق اقْتَرَحَهُ عندنا ، بنوع من التصلُّب والنسقية ، الناقد ج . ج سبِيّتْ . إنه يُقْصِي تماماً من مجال الشعر ، النثر الأدبي وصيغته المكتملة الأساسية : الرواية ، ويربطها بالأشكال البلاغية المحض[٤] .

وَإِليكم ماكتبه سبِيّتْ عن الرواية : « بدأنا الآن فقط نفهم أن الأشكال المعاصرة للدعاية الأخلاقية – الرواية – ليست هي أشكال العمل الشعري ، بل هي تأليفات بلاغية محض ، لكن هذا الوعي سرعان مايصطدم بعقبة يصعبُ تَخطِيها : وأقصد الرأى العام الذي يعترف للرواية ببعض الدلالة الإستيتيقية » .

لقد كان سبيت يرفض إعطاء أية دلالة إستيتيقية للرواية ويعتبرها جنساً خارج – أدبياً ، بلاغياً ، وشكلاً معاصراً للدعاية الأخلاقية ، وَوَحْدَهُ اللفظ الشعري (بالمعنى المشار اليه) ينتمي إلى الفن الأدبي .

وقد تبنَّي ف . ف . فينوكرادوف وجهةَ نظرٍ مماثلة في كتابه « عن النثر الأدبي » وذلك بِإلحاقه مشكلة النثر بالبلاغة . وعلى قُرْب فينوكرادوف من سبيت فيما يرجع للتحديدات الفلسفية الجوهرية لـ « الشعري » ولـ « البلاغي » فإنه مع ذلك لايبلغ درجتَه في النَّسقية القائمة على المَفارقة . إنه يعتبر الرواية شكلاً تلفيقياً ، مختلطاً (تشكيلاً هجيناً) ، ويقبل أن تُوجَدَ فيها عناصر شعرية محض إلى جانب عناصر بلاغية[٥] .

إن هذا الرأي الذي يُقصي كليةً النثر الروائي عن مملكة الشعر باعتباره تشكيلاً بلاغياً محضاً ، له بعض الجدارة مع أنه يعبر عن وجهة نظر مغلوطة في مجموعها . إنه إقرار صارم ، مُعَلل ، بعدمِ

مُلاءمة مجموع الأسلوبية المعاصرة مع أساسها الفلسفي – اللساني ، لخصائص النثر الروائي النوعية . بالإضافة إلى ذلك ، فإن اللجوء نفسه إلى الأشكال البلاغية ، له دلالة كشفية كبيرة . إن الخطاب البلاغي ، باعتباره موضوعاً للدراسة في كل تنوّعه الحي ، لابد أن يمارس تأثيراً ثورياً عميقاً على الألسنية وفلسفة اللغة . فالأشكال البلاغية ، إذا تمّ تناولها بطريقة صحيحة وبدون حكم مُسبق ، تكشف بدقة كبيرة ، عن المظاهر الخاصة بكل خطاب (الصوغ الحواري الداخلي)والظاهرات المرافقة له والتي ، لحدِّ الآن ، لم يُنظَرْ إليها ولم تُفهَم بالنسبة لِثقلها الضخم ، النوعي ، داخل حياة اللغة . هنا تكمن الدلالة المنهجية والكشفية العامة للأشكال البلاغية بالنسبة للألسنية ولفلسفة اللغة .

كذلك فإن لتلك الأشكال البلاغية دلالة خاصة ، هامّة في فهم الرواية . فمجموع النثر الأدبي والرواية لهما قَرابة تكوينية جدّ وثيقة مع الأشكال البلاغية ، وخلال مجموع مراحل التطور اللّاحق الذي عرفته الرواية ، فإن تفاعلها العميق (سواء التفاعل السلمي أو العدائي) مع الأجناس البلاغية الحيَّة ــ الصحفية ، والأخلاقية والفلسفية وغيرها ، ــ لم يكُفّ أبداً ، وربّما كان في مثل حجم تفاعلها مع الأجناس الأدبية (الملحمية ، الدرامية ، والغنائية) . لكن وسط تلك العلائق المتبادلة المستمرة ، احتفظ الخطاب الروائي بأصالته النوعية ، إنه غير قابل لأن يُختَزَل إلى خطاب بلاغي .

إن الرواية جنس مِنَ الفن الأدبي . والخطاب الروائي ، خطاب شعري إلّا أنه ، عملياً ، لايندرج ضمن التصور الراهن للخطاب الشعري القائم على بعض المسلمات المقيدة . لقد انصبَّ ذلك التصور خلال تكوُّنة التاريخي من أرسطو إلى اليوم ، على أجناس محدَّدة ، « رسمية » ، وهو مرتبط باتجاهات تاريخية معينة في الحياة ، وأيضاً بأفكار وكلمات . كذلك فإن مُلحقاً من الظاهرات قد ظل بمنأىً عن منظورات ذلك التصور .

وتفترض هذه الفلسفة لِلُغة والألسنية والأسلوبية ، وُجودَ علاقة بسيطة وتلقائية بين المتكلم وَ « لغته الخاصة به » المفردَة والوحيدة ، كما تفترض تحقُّقاً لتلك اللغة داخل التلفظ المونولوجي عند شخصٍ ما . إنها لاتعرف ، في الواقع سوى قُطبيْن اثنيْن من حياة اللغة ، بَيْنَهما تَصْطفُّ جميع الظاهرات اللسانية والأسلوبية التى تكون في متناولهما : **نسق اللغة الوحيدة ، والفرد** الذي يستعمل تلك اللغة .

إننا نجد تيارات مختلفة في فلسفة اللغة والألسنية والأسلوبية ، خلال فترات مختلفة (وبترابط وثيق مع مختلف الأساليب الملموسة الشعرية والإيديولوجية لذلك الزمان) قد ميّزتْ ونوَّعتْ مفهومات « نسق اللغة » و« التلفظ المونولوجي » و« الفرد المتكلم » ، لكن محتواها البدئي يظل ثابتاً . إنه محتوى محدَّد بالمصائر الاجتماعية التاريخية المعينة للُغات الأوربية ، وبمصائر الخطاب الإيديولوجي والمعضلات التاريخية الخاصة التى وجدتْ حلّاً لها من خلال الكلمة الإيديولوجية داخل المناطق الاجتماعية المحدَّدة وطوال بعض المراحل المعينة من التطور التاريخي لذلك المحتوى .

إن تلك المصائر والمعضلات قد حدَّدت بعض المغايرات (بالنسبة إلى الجنس) في الخطاب

الإيديولوجي ، مثلما حددت بعض التوجهات اللفظية والإيديولوجية وأيضاً التصور الفلسفي المدقق للكلمة ، وخاصة الكلمة الشعرية ، وهو تصور أساسي لدى جميع الاتجاهات الأسلوبية . وفى هذا التحديد للمقولات الأسلوبية البدئية على أساس بعض المصائر التاريخية ومعضلات الخطاب الإيديولوجي ، تكمن قوتها وفى نفس الآن حدودها . إنها مقولات تكونت وتولّدتْ عن قوى تاريخية واقعية متصلة بالصيرورة اللفظية والايديولوجية لِبَعْضِ الفئات الاجتماعية المحدَّدة ، وكانت التعبيرُ النظري عن تلك القُوى الفعالة ، الخالقة لحياة اللغة .

تلك القوي هي **قوي توحيد ومَرْكَزَةِ الإيديولوجيات اللّفظية** .إن مقولة اللغة الوحيدة هي تعبير نظري عن السيرورات التاريخية للتوحيد والمركزة اللسانية التي تنجزها قُوَّى اللّغة الجابذة نحو المركز . وليست اللغة الوحيدة « معطاة » ، بل هي إجمالاً ، موضوعة باعتبارها مبدأً ، وتكون في كل لحظة من حياة اللغة ، مُعارضةً للتعدّد اللساني . لكنها في نفس الآن ، واقعية باعتبارها قوة تُعلي ذلك التعدد اللساني وتضع أمامه بعض الحواجز ، وَتَضْمَنُ حداً أعلى مُعيناً من الفهم المتبادل . وتتبلور داخل الوحدة الحقيقية ، ولو أنها ماتزال نسبية ، لِلُغة السائدة المتحدَّث بها ، وللغة الأدبية « الصحيحة » .

إن لغةً مشتركة وحيدة ، هي نسق من المعايير اللسانية . إلّا أن تلك المعايير ليست مُقْتَضىً تَجْريدياً ، بل هي القوى الخالقة لحياة اللغة . إنها تُعلى التعدد اللساني وتُوحِّدِ الفكر الأدبي الإيديولوجي وتُمركزُهُ ، وتخلق داخل لغة قومية متعددة اللسان ، نواةً لسانيةً صلبة ومُقاوِمَة هي نواة اللغة الأدبية المعترف بها رسمياً ، أو أنها تحمي تلك اللغة التى تكوّنت مِن هجمةِ تَعدُّدٍ لساني مُتنَامٍ .

لن نستند ، هنا ، إلى الحدِ الأدْنَى اللساني التجريدي الموجود في لغة مشتركة بمعنى نسق من الأشكال الأَولية (ومن الرموز اللسانية) ، التي تَضْمَنُ حدّاً أدنى من الفهم في التواصل المألوف . ولن نفحص اللغة باعتبارها نسقاً من المقولات النحوية المجردة ، وإنما سنتعامل معها باعتبارها لغةً **مُشبَعة إيديولوجياً** وباعتبارها مفهوماً للعالم ، بل وكأنها رأى ملموس ، أوْ كأنها مايضمن الحدَّ الأعلى من الفهم المتبادل في جميع مجالات الحياة الإيديولوجية . لهذا ، فإن اللّغة الوحيدة تشخص قُوى التوحيد والمركزة الملموسة ، الإيديولوجية واللفظية المرتبطة ارتباطاً وثيقاً بسيرورات المركزة الاجتماعية — السياسية والثقافية .

إن شعرية أرسطو ، والقديس أوغسطين ، وشعرية القرون الوسطى الكنيسيَّة الداعية إلى « لغة الحقيقة الوحيدة » ، وشعريّة الكلاسيكية الجديدة الكارتيزيانية ، والكونية النحوية التجريدية عند ليبنيز (فكرته عن « النحو الكوني ») ، والإيديولوجويّة الملموسة لدى هامبولدت ، كلها تُعبّر ، بتَلْوينات متنوعة ، عن نفس القُوى الجابذة إلى المركز فى الحياة الاجتماعية واللسانية والإيديولوجية ، وتخدم نفس مهمة مركزة اللغاتِ الأوربية وتوحيدها . إن انتصار لغةٍ وحيدة مُتفوقة (لهجة) على الأُخريات وإقصاء بعض اللغات واستعبادها ، والتلقين بواسطة « الكلام الحق » ، ومساهمة البرابرة

والطبقات الاجتماعية الدُّنيا في اللغة الوحيدة للثقافة والحقيقة ، وتقنين الأنساق الإيديولوجية وَفِقْه اللُّغة بمناهجه في دراسة وتعليم اللغات الميتة (وهى في الواقع لغات موحَّدة على غرار كل ما هو ميّت) ، وعلم اللغات الهندو - أوربية الذي ينتقل من كثرة اللغات إلى لغة واحدة أُمٍ ، كل ذلك قد حدد مُحتوى مقولة اللغة الواحدة وقوتها داخل الفكر اللساني والأسلوبي ، كما حدد دورها الخالق ، المؤَسْلِب تجاه معظم الأجناس الشعرية التى تكوَّنت وسط تيار نفس تلك القوى الجابذة إلى المركز للحياة الاجتماعية والإيديولوجية .

إن المحيط الحقيقي للملفوظ حيث يعيش ويتكوّن هو الكثرة اللسانيَّة المصوغة في حوار ، المغْفَلة والاجتماعية مثل اللغة ، لكنها ملموسة ومشبَعة من حيث المضمون ، ومُنَبَّرة مثل ملفوظ فردي .

وإذا كانت المغايرات الأساسية للأجناس الشعرية تنمو داخل تيار القُوَى الجابذة نحو المركز ، فإن الرواية والأُجناس الأدبية النثرية قد تكوّنت داخل تيار القوى النابذة المعاكسة للمركزة . فبينما كان الشعر يَحُلُّ ، فوق القِمَم الاجتماعية - الإيديولجية الرسمية ، مشكلة المركزة الثقافية والقومية والسياسية للعالم اللفظي الإيديولوجي ، كان هناك في الأسفل ، فوق مصطبات الأكواخ والمعارض الشعبية ، صدى التعدد اللسانى على لسان المهرج الذي يسخر من جميع « اللغات » واللهجات ، وكان هناك أدب الحكايات المنظومة والدرامات المضحكة ، وأغاني الشارع ، والأمثال والطرائف . ولم يكن هناك ، في هذا المستوى ، أي مركز لساني ، وإنما كان هناك اللعب الحي بين الشعراء والعلماء والرهبان والفرسان ، وجميع « اللغات » كانت بمثابة أقنعة في تلك اللعبة ، ولم يكن أي واحد من مظاهرها حقيقياً وغير قابل للنقاش .

وَفي تلك الأجناس التعبيرية الدنيا ، لم يكن التعدد اللساني يقدم نفسه بما هو عليه بالنسبة إلى اللغة الأدبية المعترف بها (في جميع مُغايرات الأجناس) بل كان مُعتبراً على أنه مُناقض للغة الأدبية . كان التعدد اللساني من الناحية البارودية والجِدالية ، موجَّهاً ضد اللغات الرسمية في عصره .

لقد كان ذلك التعدد اللساني المصوغ في حوار ، مجهولاًمن طرف فلسفة اللغة والألسنية والأسلوبية التي وُلدتْ وتكوَّنت وسط تيار الاتجاهات المركِزة لحياة اللغة . ولم يَكن الصَّوْغ الحواري فى متناول فهم تلك الاتجاهات ، لأنَّهُ صيغة حدَّدها صراع وجهات النظر الاجتماعية واللسانية ، وليس الصراع (بَيْنَ- الألسني) الدائر بين إرادات فردية أو بين تناقضات منطقية . فضلاً عن ذلك فالحوار بَيْنَ الألسني نفسه (الدرامي والبلاغي ، والعلمي ، والمتداوَل) قلّما دُرس لسانياً وأسلوبياً قبل الفترة الأخيرة . بل يمكن أن نقول صراحة بأن المظهر الحواري للخطاب وجميع الظاهرات المرتبطة به ، قد بقيتْ إلى عهد قريب ، خارج أفق الألسنية .

وفيما يخص الأسلوبية ، كانت مُصمَّة آذانها تماماً عن الحوار . كانت تفهم العمل الأدبي وكأنه كُلٌ مغلق ومستقل ، تُؤلف عناصره نَسقاً مُقْفَلاً ولاتفترض وجودْ شيء خارجه ، ولا وُجود أي تلفّظ آخر . لقد كان نسق العمل الأدبي مفهوماً قياساً على نسق اللغة ، وعاجزاً عن أن يوجد داخل

فعلٍ متبادَل مع لغات أخرى . فالعمل الأدبي في مجموعه ، ومهما كان ، هو ، من وجهة نظر الأَسلوبية ، مونولوج مُغلق للكاتب ، يكتفي بذاته ، ولايتطلع خارج حدوده سوي الى مُسْتَمِع سلبي . وإذا تمثّلنا عملاً أدبياً على أنه بمثابة ردّ على حوار معين وَعلى أسلوب محدَّد بعلائقه المتبادلة مع ردودٍ أخرى لنفس الحوار (في مجموع المحادثة) ، فإن وجهة نظر الأسلوبية التقليدية تذهب إلى أنْ ليس هناك إمكانية لوصول ملائم إلى ذلك الأسلوب المصوغ في حوار . فالأسلوب الجدالي ، والبارودي ، والساخر – وهي التمظهرات الأكثر ظهوراً ووضوحاً في هذه الصيغة التعبيرية – تُنْعت عادة ، من الأسلوبية التقليدية ، بالتمظهرات البلاغية لا الشعرية . إن الأسلوبية تَحجزُ كل ظاهرة أسلوبية داخل السياق المونولوجي لتلفظٍ ما . مُستقلٍ ومُغلق ، إنها ، كما يمكن أن يُقال ، تأسرها داخل سياق فريد حيث لاتستطيع أن تَتَصَادَى مع تلفظات أخرى ، أو أن تحقق دلالتها الأسلوبية عبر تفاعلها مع تلك التلفظات . إنّ على تلك الظاهرة الأسلوبية أن تَجِفّ داخل سياقها المغلق .

توخياً لخدمة تلك الاتجاهات الممركِزَة للحياة الإيديولوجية اللفظية الأوربية ، بَحَثَتْ فلسفةُ اللغة والألسنية والأسلوبية ، قبل كل شيء ، عن **الوحدة داخل التنوع** . وهذا « **التوجُّه نحو الوحدة** » الاستثنائي في حاضر حياة اللُّغات وماضيها ، قد ركّز اهتمام الفكر الفلسفي اللساني على المظاهر الأكثر مقاومة وصرامةً واستقراراً ، والأقل التباساً (الصوتية قبل كل شيء) في الخطاب ، أي المظاهر الأكثر ابتعاداً عن المجالات الاجتماعية الدلالية المتغيرة في الخطاب . إن « الوعي اللساني » الحقيقي المشبَع بالإيديولوجيا والمشارك في تعددٍ صوتي ولغوي أصيل ، كان يَنِدُّ عن نظر الباحثين . وهذا التوجُّه نفسه نحو الوحدة ، هو الذي كان يضطرهم إلى عدم اعتبار جميع الأجناس اللفظية (المألوفة ، البلاغية ، الأدبية) الحاملة لاتجاهات معاكسة لمركزة حياة اللغة ، أو أنها ، في جميع الأحوال ، تشارك بكيفية جدّ جوهرية في الكثرة اللسانية . إن التعبير عن ذلك الوعي بتعدد اللغات وتنوعها من خلال أشكال وتمظهرات خاصة للحياة اللفظية ، قد ظل بدون تأثير يُذكر على أبحاث الألسنية والأسلوبية .

لأجل ذلك ، فإن الإدراك النوعي لِلُغة وللكلام ، الذي كان يجد تعبيره في الأسلبات و« المحكي المباشر » (Skaz) والباروديا ، والأشكال المتعددة من التَّقَنُّع اللفظي ، ومن « الكلام التلميحي » ، وفي أشكال فنية أكثر تعقيداً متصلة بتنظيم التعدد اللساني ، وبتنسيق التيمات عن طريق اللغات ، وفي جميع النماذج المميزة والعميقة للنثر الروائي (عند سيرفانتيس ، وكريميلسوزن ، ورابليه ، وفييلدنغ ، وسموليت ، وستيرن ، وآخرين) لم تستطيع أن تجد تأويلاً نظرياً ولا إضاءة ملائمة .

إن معضلات أُسلوبيةِ الرواية تَقُودُنا بالحتم ، إلى تناول مجموعة من الأسئلة الجذرية المتعلقة بفلسفة الخطاب ، والمرتبطة بتلك المظاهر من حياة الخطاب ، والتي لم تَتِمّ إضاءتها من طرف الفكر الألسني والأسلوبي : ونعني حياة الخطاب وسلوكه داخل عالم مَصْنُوع من تعدُّدِيَّة الصوت وتعددية اللُّغات .

هوامش

(١) نجد ، مثلاً أن ف . م . جيرمونسكي قد كتب مثل هذا الرأي سنة ١٩٢٠ ، إذ يقول : « بينما القصيدة الغنائية تتقدم حقيقةمثل عمل **للفن الأدبي** من حيث اختيار الألفاظ وربطها ، وخضوعها الكُلي لمهمتها الإستيقية سواء في جانبها الدلالي أو السمعي ، فإن الرواية التى يكتبها تولستوي ، في حرية تأليفها اللفظي ، تستهل الخطاب لاباعتباره عنصراً له أهمية فنية ، بل باعتباره وسطاً محايداً أو نَسقاً للدلالة ، خاضعاً ، مثلما هو الأمر في الخطاب العادي ، لوظيفة الإبلاغ ، ويقودنا إلى حركة عناصر تيماتية بعيدة عن الخطاب . مثل هذا **العمل الأدبي** لايمكن أن يسمى عملاً **في الفن الأدبي** ، أو أنه ، على الأقل ، لايستحق هذا الاسم بالمعنى الذى نعطيه للشعر الغنائي » (في كتابه : **مشكلات « المنهج الشكلي »** ، نشر الأكاديمية ، لينينغراد ، ١٩١٨ ، ص ١٧٣) .

(٢) عندما ، كان أسلوب النثر الأدبي يُدرس من طرف الشكلانيين خاصة من هذيْن الجانبيْن الأخيريْن : كانوا يمحصون إمّا مظاهر المحكي المباشر باعتبارها الأكثر تمييزاً للنثر (مثلما نجد عند ايخنباوم) وإما المظاهر الإخبارية فيما يرجع للموضوع (مثلما نجد عند شكلوفسكي) .

(٣) هذا الحل للمعضلة لقي اعتداءاً خاصاً من طرف المنهج الشكلي في مجال الشعرية . وبالفعْل فإن إعادة الاعتبار للبلاغة ضمن حقوقها ، يُقوي كثيراً المواقف الشكلانية . والبلاغة الشكلانية هي التكملة الضرورية للشعرية الشكلانية . لقد كان شكلانيونا جد منسجمين مع منطقهم عندما بدأوا يتحدثون عن ضرورة بعث البلاغة إلى جانب الشعرية (أنظر ماكتبه إيخنباوم في كتابه : **أدب** ، نَشَرَهُ سنة ١٩٢٧) .

(٤) كتب ذلك أولاً في كتابه « **شذرات إستيقية** » ، ثم في بحث أكثر اكتمالاً بعنوان : **الشكل الداخلي للكلمة** ، موسكو ، ١٩٢٧ .

(٥) V. V. Vinogradov: **La prose litéraire** ، موسكو – لينينغراد ، ١٩٣٠ ، ص ٧٥ – ١٠٦ .

الخطاب الشعري والخطاب الروائي

فيما وراء منظورات فلسفة اللغة والألسنية والأسلوبية المنبنية عليها[1] ، تبقى هناك ، غير مُكتَشَفة تقريباً ، ظاهرات الخطاب النوعية المحدَّدة باتجاهها الحواري وسط الخطابات « الأجنبية » ، داخل نفس اللغة (الصوغ الحواري التقليدي) ووسط « لغات اجتماعية » أخرى ضمن نفس اللغة القومية ، وأخيراً وسط لغات قومية أخرى داخل نفس الثقافة والأفق الاجتماعي – الإيديولوجي .

صحيح أنه خلال العقد الأخير[2] بدأت هذه الظاهرات تثير اهتمام الألسنية والأسلوبية ، إلاّ أن دلالتها الأساسية والجوهرية بالنسبة لمجموع مجالات حياة الكلمات ، بعيدة ، ماتزال ، عن الفهم .

إن الاتجاه الحواري للخطاب وسط الخطابات « الأجنبية » (بدرجات وطرائق متنوعة) يُعطيه إمكانات أدبَية جديدة وجوهرية ، إنه يُعطيه فَنيّةَ نَثْرِه التي تَلْقَى تعبيرها الأكثر تماماً وعمقاً ، في الرواية . ونحن هنا ، سنُرَكّز على مختلف أشكال التوجه الحواري ودرجاته ، وعلى الإمكانات المتاحة لفنِ النثر الأدبي .

وَبِحَسَب الفكر الأسلوبي التقليدي ، لايعرف الخطاب سوى نفسه (سياقه) ، وسوى موضوعه وتعبيره المباشر ، ولغته الواحدة والوحيدة . بالنسبة لذلك الفكر ، كل خطاب آخر موضوع خارج سياقه الخاص ، ماهو إلّا كلام محايد « لايرجع لأي أحد » ، فهو مجرد إمكان (بالقوة) . وحسب الأسلوبية التقليدية ، فإن الخطاب المباشر الموجَّه إلى موضوعه ، لايَلْقَى سوى مقاومة ذلك الموضوع (الذى لايستطيع استنفاده أو الإحاطة به كليا) ، لكنه لايصادف المقاومة الرئيسية والمتعددة الأشكال الصادرة عن خطاب الآخرين . لاشيء يزعجه أو يُناهِضُه .

لكن كل خطاب حيّ لايقاوم بنفس الطريقة موضوعَه : فبينهما ، مثلما ، بَيْنَه وبين الذي يتكلم ، تَتَلبَّد البيئة المتحركه ، المستعصية غالباً على النفاذ ، للخطابات الأجنبية حول نفس الموضوع والمتناولة لِلتِّيمة ذاتها . وداخل تفاعله الحي مع تلك البيئة النوعية يستطيع الخطاب أن يتفرَّد وَأن يتكوَّن أسلوبياً .

ذلك أن كل خطاب ملموس (ملفوظ) يكتشف دائماً موضوع توجّهه وكأنما قد تمَّ من قبل تَخصيصة ، ومناهضته ، وتقييمه ، وكأنه ، إذا جاز القول ، مُدَثَّر بضَبابَةٍ خفيفة تعتمه أو ، على العكس ، يجد أنّ موضوعه مُضاء بأقوال غريبة عن مجال حديثه . إنه (الخطاب) أسير ، مُخْتَرَق بالأفكار العامة ، والرؤيات ، والتقديرات والتحديدات الصادرة عن الأخرين . مُوجَّهاً نحو موضوعه ، يرتاد الخطابُ تلك البيئة المكوَّنة من الكلمات الأجنبية ، المتهيجة بالحوارات ، المتوترة بالكلمات والأحكام والنبرات الغريبة ، ثم يَنْدسُّ بين تفاعلاتها المعقدة ، منصهراً مع البعض ، ومُنفصلاً عن البعض الآخر ، ومتقاطعاً مع فئة ثالثة من تلك العناصر . كل ذلك يمكن أن يُفيد كثيراً في تكوين الخطاب وفي توضيحه داخل جميع طبقاته الدلالية ، وفي تعقيد تعبيره وتعديل مجموع مظهره الأُسلوبي .

إن ملفوظاً حياً يَنْبَثِق ، بِدَلَالةٍ ، في لحظة تاريخية وداخل بيئة اجتماعية محدَّدتيْن ، لايمكن أن يَفْلِتَ من ملامسة آلاف الأسلاك الحوارية الحية المنسوجة من لدُن الوعي الاجتماعي – الإيديولجي القائم حول موضوع ذلك الملفوظ ، ومن الإسهام بحيوية ، في الحوار الاجتماعي . وبَالإضافة إلى ذلك ، فإن الملفوظ منسوج من ذلك الوعي المتصل بالموضوع : إنه بمثابة استمرار له ، بمثابة ردٍّ في حوار بينهما ، لايتصدى للموضوع وكأنه جاء مِنْ حيث لاندري .

إن مَفْهَمَة الموضوع عن طريق الخطاب فِعل معقّد : فكل موضوع « مشروط » ، « مُناهَض » ،يكون مُضاءً من جانب ، ومعتماً من جانب آخر ، من لدن رأي اجتماعي ذي لغات متعددة ، ومن لدن أقوال الآخرين في شأنه[٣] . والخطاب يدخل في هذه اللعبة المعقدة ، لعبة الواضح – الغامض ، ويتشبَّع منها ، ويكشف داخلها عن صُفَيْحاته الدلالية والأسلوبية الخاصة . وتتعقد تلك المَفهمة نتيجة لتفاعل حِواري ، داخل مجال الموضوع ، مع مختلف عناصر وعيه الاجتماعي واللفظي . ويمكن أيضاً للتشخيص الأدبي ، « صورة » الموضوع ، أن يكون مُسنداً من طرف لعبة النوايا اللفظية التي تلتقي وتتشابك داخله . وبإمكان التشخيص الأدبي ألّا يخنق تلك النوايا اللفظية ، بل على العكس ، يُنَشّطها وَيُنظمها . فإذا تَمثَّلنا نيَّةَ الخطاب ، أو بتعبير آخر ، **توجُّهَه نحو موضوعه** وكأنه شعاع مُضيء ، فَسيمكننا أن نفسر اللعبة الحية الممتنعة عن المحاكاة ، للألوان والضوء داخل صفيحات الصورة التي يصنعها ، بانكسار « الخطاب – الشعاع » ، لا داخل الموضوع نفسه (مثلما هو الشأن في لعبة الصورة – الاستعارة للخطاب الشعري بالمعنى الضيق ، داخل « كلمة مُدَحَضَة ») وإنما داخل بيئة من الكلمات والأحكام والنبرات « الأجنبية » ، بيئة مُخْتَرَقَة بذلك الشّعَاع الموجَّه إلى الموضوع : ذلك أن مُناخ الخطاب الاجتماعي المحيط بموضوعه ، يُحرك صُفَيْحاتِ صورته .

ولكي يشق الخطابُ طريقه نحو معناه وتعبيره ، فإنه يجتاز بيئة من التعبيرات والنبرات الأجنبية ، ويكون على وِئامٍ مع بعض عناصرها ، وعلى اختلاف مع البعض . وداخل هذه السيرورة للصَّوْغ الحواري ، يستطيع أن يُعطي شكلاً لصورته ولِنَبْرَتِهِ الأسلوبيتيْن .

تلك هي ، تدقيقاً ، **صورة الفن الأدبي في النثر** ، وبخاصة **صورة النثر الروائي** . فالنيّة المباشرة والتلقائية للخطاب داخل مناخ الرواية ، تبدو ساذجة بكيفية غير مقبولة وتكون ، إجمالاً ، مستحيلة ، ذلك لأن السذاجة نفسها لاتستطيع ، عندما يتعلق الأمر برواية حقيقية ، أن تفلت من طابع جِدالي داخلي فتُصبح ، هي ذاتها ، في صيغة حوار . (مثلاً ، مانجده عند السنتمانتاليين ، وعند شاتو بريان ، وتولستوي) . صحيح أن صورةً ذات صيغةٍ حوارية من هذا النمط يمكن أن تجد مكانها (بدون أن تكون لها نَبْرَتُها) في مجموع الأجناس الشعرية بما فى ذلك الشعر(٤) . لكنها داخل الجنس الروائي ، وفيه وحده ، تستطيع أن تتطور وأن تصبح معقدة وعميقة ، وفى نفس الآن تُدرك اكتمالها الأدبي .

في التشخيص الشعري بمعناه الصارم(داخل الصورة – الاستعارة) يجري كل الفعل (دينامية الكلمة – الصورة) مابين الكلمة والموضوع (فى جميع مظاهرهما) . فالكلمة تَنْساب داخل الغِنَي الذى لاينفذ ، والتعدد الشكلي المتناقض للموضوع ذاته ، وداخل طبيعته التى ماتزال « بِكراً » وغير مكتَشفَة . لذلك فإن الكلمة لا تفترض شيئاً خارج حدود سياقها ، وإلّا فإن ذلك الشيء يكون هو ذخائر اللغة نفسها . إن الكلمة تنسى تاريخ المفهوم اللفظي المتناقض لموضوعها كما تنسى حاضر ذلك المفهوم الذي هو أيضاً متعدد اللسان .

وعلى العكس من ذلك ، بالنسبة للفنان الناثر ، يكشف الموضوع ، قبل كل شيء ، التَّعددَ الشكلي الاجتماعي المتعدد اللسان لأسمائه وتحديداته وتقديراته . وبَدَلاً من الامتلاء الذى لاينفذ للموضوع ذاته ، يكتشف الناثر كثرة من الطرق والسُّبُل ، والممرّات المرسومة داخله بواسطة وَعْيِه الاجتماعي . وفي نفس الآن الذي يكتشف الناثر التناقضات الداخلية للموضوع ذاته ، فإنه يكتشف من حوله لغات اجتماعية مختلفة عل شاكلة اختلاط لغات « بابل » ، ذلك الاختلاط الذي يظهر حول كل موضوع . وتتخاصر جدليةُ الموضوع مع الحوار الاجتماعي من حول الكاتب الناثر . وبالنسبة لهذا الأخيرِ ، فإن الموضوع هو نقطة ائتلافِ أصواتٍ مختلفة ، داخلها يتحتَّم أيضاً أن يُدَوّي صوتُه : فَمِنْ أجل صوته تخلق الأَصوات الأخرى خلفيةً ضرورية بِغَيْرِها لن تكون تلاوين نثره الأدبي قابلةً للإدراك ولا « مُرِنَّةً » .

والفنان – الناثر يُشيّد ذلك التعدد اللساني الاجتماعي حول الموضوع بما فيه الصورة المكتملة ، المشبَعة بامتلاء الأصداء الحوارية المحسوبة فنياً بالنسبة لجميع الأصوات والنبرات الجوهرية الموجودة في ذلك التعدد . لكن (كما قلنا من قبل) ليس هناك أي خطاب من النثر الأدبي – سواء كان يومياً أو بلاغياً ، أو علمياً – يستطيع أن يفلت من السَّيْر في اتجاه « ماقيل سابقاً » ، و « المعروف » و« الرأى العام » الخ . إن الاتجاه الحواري للخطاب هو ، بطبيعة الحال ، ظاهرة خاصة بكل خطاب . إنه التَّثبيتُ الطبيعى لكل كلام حي . وعلى كل الطرق التى يسلكها نحو الموضوع ، وفى كل الاتجاهات ، يُصادف الخطابُ موضوعاً آخر ، « أجنبياً » ، لايستطيع أن يتجنب تفاعلاً حياً ، قوياً ، معه . وَحْدَهُ آدم الأسطوري ، وهو يُقارب ، بكلامه الأول ، عالماً بِكراً ، لم يوضع بعد موضع تساؤل ؛ وحده آدم ذاك – المتوحد كان يستطيع أن يتجنب تماماً هذا التوجّه الحواري نحو

الموضوع مع كلام الآخرين . وهذا غير ممكن بالنسبة للخطاب البشري الملموس ، التاريخي ، الذي لايستطيع تجنّبه إلّا بطريقة اصطلاحية ، وفي حدود معينة فقط .

إنّه بالأحرى ، مُثير للدهشة ، كون فلسفة اللغة والألسنية قد ركّزتا اهتمامهما بالأخص على ذلك الشرط المصطنع والاصطلاحي للخطاب المجرَّد من الحوار ، معتبرتَيْن إياه بمثابة خطاب عادي (مع إعلانهما ، في غالب الأحيان أولوية الحوار على المونولوج) . لقد دُرس الحوار فقط باعتباره شكلاً مركّبا لبنية الكلام . لكن الصَّوْغ الحواري الداخلي للخطاب (سواء في إجابة الحوار أو فى الملفوظ المونولوجي) الذي يتغلغل إلى مجموع بنيته وطبقاته الدلالية والتعبيرية ، وقع تقريباً تجاهله باستمرار . غير أن هذا الصوغ الحواري الداخلي للخطاب هو ، بالضبط ، الذي يتوفر على قوة مُؤَسلِبة كبيرة . إن الصوغ الحواري الداخلي للخطاب يجد تعبيره داخل سلسلة من خصائص الدلالة والتركيب والتأليف لم تدرسها مطلقا الألسنية والأسلوبية إلى يومنا هذا (مثلما أنهما لم تدرسا حتى خصائص الدلالة في الحوار العادي) .

يُولَدُ الخطاب داخل الحوار مثلما تولد إجابته الحيوية ، ويتكوّن داخل فعل حواري متبادل مع كلمة الآخر ، بِداخل الموضوع . فالخطاب يُمَفْهِمُ موضوعَه بفضل الحوار .

وهذا لايستنفد مسألة الصوغ الحواري الداخلي للحوار ، فهي لا تَلقى خطاب الآخرين داخل الموضوع فقط . فكل خطاب هو « موجَّه » نحو جواب ، ولايمكنه أن يَنْجو من التأثير العميق للخطاب – الإجابة ، المرتقب .

وفي لغة الحديث العادية ، يكون الخطاب الحي مُتجهاً مباشرة وبُخشونة ، نحو الخطاب – الجواب المستقبَل : إنَّه يستثير ذلك الجواب ، يستعجله ، ويسير للقائه . ولِتَكَوُّنِه داخل مناخ « ماقِيلَ سابقاً » ، فإن الخطاب يكون محدَّداً فى نفس الوقت بالإجابة التي لم تَصدر بعد ، إلّا أنها مطلوبة ومُتوقّعة مسبقاً . وهذا هو الشأن في كل حوارٍ حيّ .

إنّ جميع الأشكال البلاغية والمونولوجية ، بِحُكْم بِنْيتها المركبّة ، تكون مُثَبَّتة على مُحَاوِرٍ وعلى إجابته . بل إن هذا يُعتبر ، عادة ، بمثابة خصيصة تكوينية جوهرية للخطاب البلاغي(٥) . صحيح أنه بالنسبة للبلاغة ، باستمرار ، تندمج العلاقة بِمُحاوِر ملموس وبالمكانة المخصَّصة له ، في البنية الخارجية للخطاب البلاغي . فَهُنَا يكون التوجه نحو الإجابة مُعلناً ، مكشوفاً عنه ، وملموساً .

وقد اهتم اللسانيون بهذا التوجه الصريح نحو المحاور وإجابته داخل الحوار العادي وفي الأشكال البلاغية . لكن هنا ، أيضاً ، توقفوا بالأخص عند الأشكال المركّبة المُمَوْضِعة للمُحاوِر ، ولم يبحثوا عن تأثير هذا الأخير على الطبقات العميقة للمعنى والأسلوب . إنهم لم يعتبروا سوى مظاهر الأسلوب المفروضة من جانب مُقتضيات الفهم والوضوح ، أي بالضبط تلك المظاهر المجردة من الحوار الداخلي والتى لاتُولي اهتماماً للمحاور إلّا بصفته شخصاً يفهم بكيفية سلبية ، لكنه لايُجيب ولايعترض بكيفية إيجابية .

كل كلام ، كيفما كان ، مُوجَّه نحو إجابة مُتَفَهِمَة ، غير أن هذا التوجه لايتفرَّد بفعلٍ مستقل ، ولاينجم عن التركيب . فَالتَّفَهُّم المتبادل قوة رئيسية تُسهم في تكوين الخطاب : إنه إيجابي ، مُدْرَك من لَدُن الخطاب باعتباره مقاومة أو مساندة ، وباعتباره إغناءً .

إن فلسفة اللغة والألسنية يعرفان فقط الفَهْمَ السلبي للخطاب ، خاصةً على صعيد اللغة العامة ، أي أنهما يهتمان بِتفهُّم **المعنى المحايد** للملفوظ ، ولايهتمان **بِمَعناه الراهن** .

ونحن نرى أن المعنى اللساني لملفوظٍ معين ، يُدْرَك من خلال خلفيه اللغة ومعناها الحقيقي ، ومن خلال خلفية ملفوظاتٍ أخرى ملموسة متصلة بنفس التيمة ، وخلفية آراء ثانية ووجهات نظر وتقديرات قائمة في لغات مختلفة . بعبارة أخرى ، فإن معنى ملفوظٍ ما ، يدرك من خلال خلفيةِ كلِّ ما يُعقّد مسيرة أي خطابٍ نحو موضوعه . لكن الآن ، تتقدم هذه البيئة المتعددة اللسان من الكلمات « الأجنبية » إلى المتكلم لادَاخِلَ الموضوع ، وإنما داخل قَلْبِ المُحَاوِرِ باعتباره **خلفيتَه المدرِكَة** ، المثقلة بالأجوبة والاعتراضات . وكل ملفوظ يتجه نحو هذه الخلفية التي ليست لسانية ، بل غيرية وتعبيرية . وعندئذ يحدث **لقاء جديد للملفوظ بكلام الآخرين** ، يُمارس تأثيراً جديداً ونوعياً على أُسلوبه .

إن إدراكاً سلبياً للمعنى اللساني لايُعتبر إدراكاً : إنه مجرد أحد عناصره التجريدية . غير أن فهْماً ملموساً أكثر ، لكنه **سلبي** ، لمعنى الملفوظ ولقَصْدِ المتكلم ، إذا ظل سلبياً ، بل تكرارياً ، لايُفيد شيئاً في فهم الخطاب ، ولايفعل أكثر من أن يُضاعفه ، هادفاً في أحسن الحالات ، إلى إعادة إنتاج ماسَبَقَ فهمُه . فهذا الفهم لايتعدى السياق ولايُغني ، في شيء ، التصور . لأجل ذلك ، فإن الفهم السلبي ، إذا أخذه المتكلم بالاعتبار ، لايمكنه أن يُضيف إلى أقواله أي عنصر جديد . ذلك أن المقتضيات الوحيدة ، السلبية تماماً ، التي يمكن أن تنحدر من مثل هذا التصور السلبي ، مثل المزيد من الوضوح وقوة الإقناع والقابلية ، الخ .. تَتْرك المتكلم داخل سياقه ومنظوره الخاصيْن ، ولها تُخرجه من حدودهما . إنها مقتضيات محايثة لخطابه ، ولاتكسر استقلاله .

وَفي حياة لغة الكلام الواقعية ، يكون كل فَهْمٍ ملموس إيجابياً : **إنه يُدمج مايجب فهمُه ضمن منظوره الغيري والتعبيري الخاص** ، ويكون وثيق الارتباط بجواب ، وباعتراضٍ معلّل وبموافقة. بمعنىً ما ، تعود الأولوية إلى الإجابة باعتبارها مبدأً إيجابياً : فهى التي تخلق مجالاً مُسْعِفاً على الفهم ، وتُمهده بكيفية دينامية ومُهتمّة . والفهم لاينضج إلّا داخل الجواب ، فالفهم والإجابة مُمتزجان جدلياً ويتشارطان بالتبادل ، ويتعذر أحدهما بدون الآخر .

إن الفهم الإيجابي ، بإشراكه ، على هذا النحو ، مايجب فهمُه ، مع المنظورات الجديدة للشخص الذي يريد أن يفهم ، إنما يُقيم سلسلةً من العلائق المتبادلة المعقّدة ، ومن التناغمات والتنافرات مع ماهو مفهوم ، كما يُغنيه بعناصر جديدة . وعلى هذا الفهم يُعَوِّل المتكلم . لهذا فإن توجهه نحو مُحاوِره هو توجه نحو المنظور الخاص لهذا الأخير ونحو عالمه ، وهو بذلكُ يُدخل إلى خطابه عناصر جديدة تماماً ، لأنه يُحْدِثُ عندئذٍ تفاعل بين مختلف السياقات ، ووجهات النظر ، والمنظورات ،

وأنساق التعبير والتّنبير ، ومختلف « اللهجات » الاجتماعية . يَسْعى المتكلم إلى توجيه خطابه بوجهة نظره المحدّدة ، نحو منظور الشخص الذي يريد أن يفهم ، ويحاول الدخول فى علائق حوارية مع بعض مظاهره . إنه يَتسلّل إلى المنظور الأجنبى لِمجُاوِره ، ويُشيد ملفوظه فوق أرض أجنبية ومن خلال الخلفية الإدراكية لمحُاوره .

وهذا المظهر الجديد للصوغ الحواري الداخلي يُمَيِّزه عن ذلك الذي كان يُحَدِّد نفسه بالالتقاء مع كلام الآخر داخل الموضوع نفسه ، ذلك أنه هنا ، لم يعد الموضوع يضطلع بمهمة ساحة اللقاء ، بل المنظور الذاتي للمحُاور هو الذي اضطلع بذلك . أيضاً ، فإن هذا الصوغ الحواري يشتمل على طَابَع أكثر ذاتية وسيكولوجية وَ (غالباً) مايكون عرضياً ، وأحياناً امتثالياً بطريقة خشنة ، بل أنه ، في أحيان أخرى ، يُثير خصاماً جدالياً .

وَفي معظم الأحيان ، خاصة في الأشكال البلاغية ، يمكن لهذا التوجه نحو المستمع ، وللصوغ الحواري الداخلي المتصل به ،أن يُخفيا الموضوع : وعندئذ يصير إقناع المحُاوِر الملموس مشكلةً مستقلة تَحِيدُ بالخطاب عن عمله الخلّاق المنصب على الموضوع ذاته .

ولما كانت العلاقة الحوارية مع كلام الآخرين داخل الموضوع ، ومع كلام الآخرين داخل الجواب المستبَق ، هي علاقة في جوهرها ، متباينة ومُولّدة لتأثيرات أسلوبية مُمَيِّزة داخل الخطاب ، فإنها مع ذلك ، تستطيع أن تتشابك تشابكاً وثيقاً ، وأن يصير من الصعب ، عند التحليل الأسلوبي ، التمييز بين شقّيْ هذه العلاقة . هكذا يتميز الخطاب عند تولستوي ، بصَوْغ حواري داخلي واضح ، سواء فى الموضوع أو في منظور القارىء اللذيْن يدرك تولستوي خصائصهما الدلالية والتعبيرية إدراكاً حادّاً . هذان الخطان فى الحوار (المصبوغان غالباً بصبغة الخصام الجِدالي) يوجدان في اتحاد وثيق داخل أسلوب تولستوي : إن خطابه ، حتى في تعبيراته الأكثر « غنائية » وفي أوصافه الأكثر « ملحمية » ، يتوافق (وكثيراً مايتنافر) مع مختلف مظاهر الوعي الاجتماعي واللفظي المتعدد اللسان الذي يُكبِّل الموضوع . وفى نفس الآن يتسرب هذا الخطاب بطريقة جدالية ، إلى المنظور الغيري والخِلاقي للقارىء متقصِّداً أن يضرب ويُحطم الخلفية الإدراكية المكونة لفهمه الإيجابي . بهذا المعنى ، يكون تولستوي وارثاً للقرن الثامن عشر، وخاصة لجان جاك روسو . من ثمَّ ما نلاحظه ، أحياناً ، من انكماش في الوعي الاجتماعي ذي الأصوات المتعددة ، ذلك الوعي الذي يستند إليه تولستوي في جداله ، والذي يتقلص إلى وَعْي ماهو معاصر له مباشرة ، ووعي مايتصل بأيامه دون الارتقاء إلى وعي عصره . ينتج عن ذلك تجسيد متطرف للحوار (يكاد يكون دائماً جدالياً) . كذلك ، فإن هذا الصوغ الحواري المدرك بوضوح داخل الطابع التعبيري لأسلوب تولستوي ، يستلزم ، أحياناً ، تعليقاً تاريخياً – أدبياً : فنحن لانعرف مع أي شيء بالضبط تتناغم نبرة ما أو تتنافر ، ومع ذلك فإنّ التناغم والتنافر يكوّنان جزءاً من مقتضيات أسلوبه الضرورية[٦] . صحيح أن ذلك التكثيف المتطرف (أحياناً يكاد يقترب من التكثيف الذي نجده فى رواية مسلسلة) لايكون ملتحماً إلا بالمظاهر الثانوية ، وبتنغيمات الحوار الداخلي لخطاب تولستوي .

وفي جميع تلك التمظهرات للحوار الداخلي في الخطاب (الداخلي يختلف عن الحوار الخارجي المركّب) ، تكون العلائق مع خطاب وملفوظ الأخرين ، جزءاً من مقتضيات الأسلوب . فالأسلوب يحتوي ، عضوياً ، على جماع عناصره الخاصة مترابطة بعناصر السياق « الأجنبي » . إن السياسة الداخلية للأسلوب (تلازُمَ العناصر) تُعَدِّلها سياستُهُ الخارجية (العلاقة بخطاب الآخرين) . ومن ثم يمكن القول بأن الخطاب يعيش على حدود سِيَاقِهِ وعلى حدود سياق الآخرين .

هذه الحياة المزدوجة هي أيضاً حياة الإجابة في كل حوار حقيقي : إنها تتشيَّد ويتم تصورها داخل سياق حوار بكامله ، مؤلّف من عناصر « للذّات » (من وجهة نظر المتكلم) ، وعناصر « للآخر » (من وجهة نظر « شريكه ») . ومن هذا السياق المختلط المكوَّن من خطابات « الذات » ومن الخطابات « الأجنبية » عنها ، لايمكن إزالة إجابة واحدة بدون أن يفقد السياق معناه ونَبرته . فالإجابة جزء عضوي من كُلّ متعدد الأصوات .

كما رأينا ، فإن ظاهرة الصوغ الحواري الداخلي تكون متجلية بِشَكْلٍ أو بآخر ، في جميع مجالات الكلام الحي . لكن إذا كان الصوغ الحواري ، في النثر خارج – الأدبي (البلاغي ، المعتاد ، العلمي) يتفرد عادة بفعل مستقل وينتشر في حوار مباشر ، أو في بعض الأشكال الأخرى المعبَّر عنها تركيبياً من خلال التَّجْزِيء والجدال مع كلام الآخرين ، فإنه في النثر الأدبي ، على العكس من ذلك ، وخاصة في الرواية ، حيث الصوغ الحواري يَسْنِدُ من الداخل المفهمة ذاتها لموضوعه والتعبير عنها بمساعدة الخطاب ، مُحوِّلاً بذلك دلالة الخطابِ وبنيته التركيبية ، فَيَغْدُو هنا ، تبادل التوجه الحواري وكأنه حدَثُ الخطاب نفسه ، مُضفياً عليه الحركة والدرامية من الداخل ، وأيضاً على كل واحد من عناصره .

وفي معظم الأجناس الشعرية (بالمعنى الضيق للكلمة) لايكون الصوغ الحواري الداخلي ، كما أوضحنا ، مستعملاً بطريقة أدبية . إنه لايدخل في « الموضوع الإستتيقي » للعمل الأدبي ، بل يَخِفُّ ويخمد ، اصطلاحاً ، داخل الخطاب الشعري . وبالمقابل ، يصير الصوغ الحواري في الرواية ، أحد مظاهر الأسلوب النثري الأساسية ويتلاءم مع تشييد أدبي خاص .

غير أن الصوغ الحواري الداخلي لايمكن أن يصبح تلك القوة الخلاقة للشكل إلّا حِين يتمّ إخصاب التنافُرات والتناقضات الفردية بتعدد لغوي اجتماعي حيث التناغمات الحوارية تُدَوِّي ، لا فوق قِمَم الخطاب الدلالية (مثلما هو الشأن في الأجناس البلاغية) وإنما تَتَسرَّب إلى طبقاته العميقة ، مضفية طابع الحوار على اللغة ذاتها وعلى رؤيتها للعالم (الشكل الداخلي للخطاب) . وأيضاً لايمكن أن يصبح قوة خلاقة إلّا حيث يولد حوار الأصوات تلقائياً من حوار « اللغات » الاجتماعي حيث يبدأ ملفوظ الآخرين يَرِنُّ وكأنه لغة « أجنبية » اجتماعياً ، وحيث يصير الآن ، تَوَجُّهُ الخطاب وسط الملفوظات « الأجنبية » تَوجُّهاً وسط اللغات « الأجنبية » اجتماعيا ، داخل حدود نفس اللغة القومية ..

في الأجناس الشعرية (بالمعنى الضيق) لا يُستَخْدَمُ الصوغ الحوارى الطبيعى للخطاب بكيفية

أدبية ، لأن الخطاب الشعري يكفي ذاته بذاته ولا يفترض وجود ملفوظات الآخرين ، خارج حدوده . إن الأسلوب الشعري هو ، اصطلاحاً ، مجرد من كل تأثير متبادل مع خطاب الآخرين ، ومن كل « نظرة » نحو خطابٍ يصدر عن آخر .

كذلك ، يكون غريباً عن الأسلوب الشعرى أي نظر مهما كان ، في اللغات الأجنبية ، وفي إمكانات معجم آخر ، وفى دلالة وأشكال تركيبية ووجهات نظر لسانية أخرى . نتيجة لذلك ، فإن الأسلوب الشعري يجهل الشعور بوجود حدودٍ ، أو تاريخية ، أو تحديد اجتماعي ، أو خصيصة لِلُغته الخاصة ؛ وإذن ، فإنه يجهل كل علاقة نقدية ، مُقيِّدة ، مع لغته الخاصة باعتبارها إحدى اللغات الكثيرة القائمة داخل التعدد اللساني ، وبترابط مع هذه العلاقة النقدية (لو وُجِدتْ) لا يُسلم نفسه كليةً ولا يُعطي للغة مُعيَّنة كل معناها .

بطبيعة الحال ، لا يستطيع أي شاعر ، وُجد تاريخياً محاطاً بتعدد حيّ ، لساني وصوتي ، أن يجهل تلك العلاقة النقدية مع لغته ، إلّا أنه لا يستطيع أن يجد لذلك موضعاً داخل **الأسلوب الشعري** لأعماله دون أن يُحطمه ودون أن يترجمه إلى نثر ، ودون أن يُحوّل الشاعر إلى ناثر .

في الأجناس الشعرية ، يتحقق الوعي الأدبي (بمعنى جميع نوايا التعبير والمعنى لدى الكاتب) تَحَقُّقاً كاملًا داخل لغته ، ويكون محايثاً لها بكليته ، ويعبر عن نفسه من خلالها مباشرة وتلقائياً بدون قُيود ولا مسافات . إن لغة الشاعر هي لغتُه هو . إنه يجد نفسه داخلها بِرمَّته ، وبدون شريك يُقاسمه إياها . إنه يستعمل كل شكل وكل كلمة وتعبير في معانيها المباشرة (« بدون مزدوجتين » يمكن القول) ، أي أنه يستعملها وكأنها التعبير الخالص والتلقائي عن قصده . ومهما تكن « الآلام اللفظية » التي يُعاني منها الشاعر أثناء الإبداع ، فإن لغة العمل المبدَع أداة طيِّعة ملائمة تماماً لمشروعه الشعرى .

فى العمل الشعري ، تتحقق اللغة كأنها لغة أكيدة ، حاسمة ، حاضِنة كلّ شيء . وبواسطتها ، عن طريق أشكالها الداخلية ، يُبصر الشاعر ، يفهم ويتأمّل . وعندما يعبر عن نفسه ، لا شيء يستثير فيه الحاجة إلى الاستعانة بلغة « أخرى » ، « أجنبية » . لغةُ الجنس الشعري هي عالم بطليموسي ، واحد وفريد ، وخارجه لا يوجد شيء ولا تُستَشْعَر حاجة . ذلك أن فكرة وجود كثْرةٍ من العوالم اللسانية الدّالة والمعبِّرة في آن ، هي ، عُضوياً ، فى غير مُتناول الأسلوب الشعري .

إن عالم الشعر ، مهما تكن التناقضات والصراعات اليائسة التي يكتشفها الشاعر داخله ، هو دائماً عالم مُضاء بخطابٍ وحيد ومُستَعْصٍ على الدحض . فالتناقضات والصراعات ، والشكوى ، تظل داخل الموضوع وداخل الأفكار والانفعالات ؛ وبكلمة واحدة ، تظل داخل مادّة البناء الشعري لكنها لا تنتقل إلى اللغة . ففي الشعر ، يجب أن تكون لغةُ الشكّ لغةً أكيدة .

وَيقتضي الأسلوب الشعري ، أساساً ، مسؤولية الشاعر الدائمة والمباشرة تجاه لغة مجموع عمله وكأنها لغتُه . عليه أن يتضامن كليةً مع كل واحد من عناصرها ، ونبراتها ، وتلوايناتها . إنه في خدمة

لغة واحدة ، ووعيى لساني واحد . ولا يستطيع الشاعر أن يجعل وعيه الشعري ومشاريعه الخاصة في مقابل اللغة التى يستخدمها ، مادام يوجد داخلها كلية ؛ فهو ، إذن ، لا يستطيع ، في حدود أسلوبه ، أن يتخذ من اللغة موضوعاً للإدراك وللتفكير أو ربط العلاقة . فاللغة مُعطاة له فقط **من الداخل** ، بقدر ما يُشيد نواياه ، وليست **من الخارج** ، بما لها من خصوصية نوعية وحدود موضوعية . وفي حدود الأسلوب الشعري ، تكون النوايا المباشرة ، بدون تحفظ ، المشروعة تماماً في اللغة ، غير متلائمة مع تقديمها الموضوعي (باعتبارها حقيقة لسانية محدودة اجتماعياً وتاريخياً) . إن أُحَديَّة اللغة ووحدانيتها شرطان لَازِمان لفرديَّة الأسلوب الشعري المباشرة والقصدية ، وللإبْقاء عليه داخل المونولوج .

هذا لا يعني ، بطبيعة الحال ، أن « لهجات » مختلفة ، بل ولغة أجنبية ، لا يمكن أن تَتسربا إلى العمل الشعري . صحيح أن الإمكانات محدودة : فليس هناك مجال للتعدد اللساني إلّا في الأجناس الشعرية « الدُّنيا » مثل قصائد الهجاء والشعر الكوميدي الخ . إلّا أن التعدد اللساني (لغات اجتماعية ــ إيديولوجية أخرى) يمكن إدماجها داخل الأجناس الشعرية الدقيقة ، وأساساً من خلال أقوال الشخصيات . لكن هنا ، يكون التعدد اللغوي مُتَوَضّعاً . إنه مُقدم ، إجمالًا ، وكأنه شيء ، وليس **على نفس مستوى** لغة العمل الشعري الحقيقية : إنه الإشارة **المشخَّصة** للشخصية ، وليس الكلام الذي **يُشخَّص** . هنا ، لا تدخل عناصر التعدد اللساني وهي متوفرة على الحقوق المخوّلة للغة أخرى ستحمل وجهات نظرها الشخصية ، وستسمح بِقَوْلِ ما لا يُمكن قولُه في اللغة الخاصة ، وإنما تكون لها حقوق **شيءٍ مُشَخَّص** . فالشاعر يتكلم أيضاً في لغته الخاصة عمّا هو أجنبى عنه . إنه لا يلجأ قط ، لأجل إضاءة عالمٍ أجنبي ، إلى لغة الآخرين باعتبارها أكثر مُلاءمة لذلك العالم . وسنوضح فيما بعد ، أن الناثر يحاول أن يقول داخل لغة الآخرين ما يَخُصه شخصياً (مثلا ، اللغة غير الأدبية التى يستعملها سارد أو ممثل فئة اجتماعية ــ إيديولوجية) ؛ وكثيرا ما يقيس عالمه الخاص بالمقياس اللساني لدى الآخرين .

نتيجة للمقتضيات التي حلّلناها فإن لغة الأجناس الشعرية ، عندما تُلامس الحد الأسلوبي الأقصى للأجناس(٧) غالباً ما تصير لغة آمرة ، وثُوقية ومحافظة ، تَتَمَترس ضد تأثير اللهجات الاجتماعية غير الأدبية . أيضاً ، من الممكن ، في مادة الشعر ، أن توجد فكرة « لغة شِعْرية » خاصة ، و « لغة للآلهة » ، و « لغة شعرية بَنَوِيَّة » ، الخ .. ومن الثابت أن الشاعر ، برفضه لِمِثْلِ هذه اللغة الأدبية ، يحلم بأن يخلق ، اصطناعياً ، لغة شعرية جديدة بدلًا من اللجوء إلى اللهجات الاجتماعية القائمة . إن اللغات الاجتماعية غيرية ، مُميِّزة ، مُموضعة ومحصورة اجتماعياً ؛ لكن لغة الشعر ، المخلوقة اصطناعياً ، ستكون مباشِرةً قَصْديَّةً ، حاسمة ، فريدة ومُفرَّدة . هذا ما كان عليه الحال في بداية القرن العشرين ، عندما بدأ الناثرون الروسيون يُظهرون اهتماماً مُتحيِّزاً باللهجات وبـ « المحكي المباشر » . فقد حلم الشعراء الرمزيون عندئذ (بالمونت ، ف . إفانوف) ، ثم المُستَقْبَلِيُّون ، بِخَلْقِ « لغة خاصة » بالشعر ، بل إنهم قاموا بمحاولات في سبيل ذلك (ف . كْليبنيكوف)(٨) .

إن فكرة لُغَةٍ فريدة وخاصة بالشعر هي «عيِّنة فلسفية » طوبويَّة مميِّزة للكلمة الشعرية : إنها مبنية على الشروط والمقتضيات الحقيقية للأسلوب الشعري الكافية لِلُغةٍ واحدة قصدية بكيفية مباشرة ، انطلاقاً منها تكون اللغات الأخرى (لغة الكلام ، ولغات الصفقات ، ولغة النثر الخ ...) مُدركةً وكأنها مُتَوَضَّعة وليست بأية حال معادِلة لها[٩] . وفكرة « لغة شعرية » خاصة ، تُعبر دائماً عن التصور البطليموسي المتعلق بعالم لسانيّ مُؤَسْلَب .

إن اللغة ، بصفتها بيئة حية وملموسة يعيش فيها وعيى الفنان بالكلمة ، لم تكن أبداً لغة وحيدة . إنها لا تكون كذلك إلّا باعتبارها نسقاً نحوياً مجرداً مكوّناً من أشكال معيارية ، ومحوَّلًا عن الإدراكات الإيديولوجية الملموسة التيَ تملأه ، وَمُحوَّلاً عن التطور التاريخي المستمر للُغة الحية . فالحياة الاجتماعية الراسخة والصيرورة التاريخية تَخْلُقَانِ ، داخل لغةٍ قومية وحيدة بكيفية مجرَّدة ، عدداً وافراً من العوالم الملموسة ومن المنظورات الأدبية والإيديولوجية والاجتماعية المغلقة على نفسها ، وعناصر أصيلة تجريدية من اللغةتمتلىء بمضامين مختلفة دلالية وخلاقية ، وتَرِنّ رنيناً مُتبايناً .

واللغة الأدبية نفسها ، المتكلّم بها والمكتوبة ، لِكَوْنها فريدة لا فقط استناداً إلى علاماتها العامة اللسانية بكيفية تجريدية ، وإنما طبقاً لأشكال تأويلاتها ، هى لغة مُنَضَّدَةٌ طبقاتٍ ومتعددة لسانياً بمظهرها الملموس الذي هو دلاليٌّ وتعبيري في نظر الغير .

ويكون ذلك التنضيد محدَّداً ، قبل كل شيء ، عن طريق الأجهزة العضوية النوعية **للأجناس** التعبيرية . فأمثال هذه الملامح أو تلك من اللغة (القاموسية ، الدلالية ، التركيبية أو غيرها) تكون وثيقة الالتحام بالنوايا وبالنسق العام للتنبير المتصل بهذه أو تلك من الأجناس : الخطابية الصحفية ، الأدبية ـــ الدنيا (الرواية المسلسلة) ، والأجناس المتنوعة للأدب الكبير . وتَتَخذ بعض ملامح اللغة العِطْرَ النوعي لجنسها التعبيري ، فَتلتحم بِوِجْهَةِ نظره ، وبطريقة تناوله ، وبشكله فى التفكير ، وبتلاوينه ونبرته .

وإلى جانب هذا التَّنْضِيد للغة إلى أجناس ، ينضاف تَنْضِيدٌ آخر يختلط بالأول تارة يتطابق معه ، وطورا يبتعد عنه ، وهو التنضيد المهنى للغّه (بالمعنى الواسع) : لغة المحامى ، والطبيب ، والتاجر ، والسياسي ، والمعلم ، الخ .. وطبيعي أن هذه اللغات لا تَتَبايَن بسبب معجمها وحده ؛ بل هي تستتْبع أشكالًا محددة من التوجُّه القصدي ، ومن أشكال التأويل والتقدير الملموسيْن . وحتى لغة الكاتب (الشاعر ، والروائى) يمكن إدراكها وكأنها رطانة مهنية إلى جانب الرطانات الأخرى .

ما يهمنا ، هو الجانب القصدي ، أي الدلالة الغيرية وتَعبْيرية ذلك التنضيد في « اللغة المشتركة » . ذلك أن تركيب اللغة اللساني والمحايد ليس هو الذي يَتَنضَّد ويتباين ، وإنما نواياها الممكنة المبعثرة : إنها تتحقق داخل اتجاهات محدَّدة ، وتمتلىء بمضمون محدد ، وتتجسد ، وتتخصص ، وتتشبَّع بِأحكامٍ قيمة ملموسة ، وترتبط بأشياء معينة وبمنظورات تعبيرية متصلة بالأجناس والمهن . داخل هذه المنظورات ، ومن أجل المتكلمين أنفسهم ، تكون لغات الأجناس ورطانات المهن تلك ، قصديةً مُباشرة وكاملة الدلالة ، وتعبيرية تلقائياً . لكن فى الخارج ، بالنسبة

لأولئك الذين لا يشاركون في تلك المنظورات القصدية ، فإنّه يمكن للغات والرطانات أن تكون غيريّة ، مميَّزة ، مثيرة ، الخ .. بالنسبة للذين يبقون في الخارج ، فإن النوايا المسنِدة لتلك اللغات تَتقوّى وتصبح حدوداً دلالية وتعبيرية ، فتُثقِل الكلام وَتُفسِدُه بالنسبة لهم ، وتعقّد استعماله المباشر ، القصدي بدون تحفظ .

لكن القضية لا تنتهي بِتَنْضيدِ اللغة الأدبية إلى أجناس ومِهَن . فبالرغم من أن هذه اللغة ، في نواتها البَدْئيَّة ، كثيراً ما تكون مُتجانسة اجتماعياً باعتبارها اللغة الرئيسية المتكلّم بها والمكتوبة لدى فئة اجتماعية ، فإنها تحتفظ ، مع ذلك ، باختلاف اجتماعي ، بِتَنْضيدِ اجتماعي يمكنه أن يصبح ، في بعض الفترات ، اختلافاً ملحوظاً . هنا وهناك ، يمكنه أن يُطابق تَنْضيداً للأجناس وللمِهَن ، إلّا أنه في الواقع ، بطبيعة الحال ، مستقل استقلالاً ذاتياً تاماً ونوعياً .

إن جميع الرؤيات للعالم الدَّالة اجتماعياً ، قادرة على بَعْثَرةِ النوايا المفترضة للغة ، وذلك بتحقيقها تحقيقاً ملموساً . وتستطيع التيارات الأدبية وغير الأدبية والنوادي والمجلات ، والصحف ، وحتى بعض الأعمال الأدبية الكبرى وبعض الأفراد ، يستطيعون جمعياً ، بحسب أهميتهم الاجتماعية ، أن يُنضدوا اللغة ، وأن يُثقلوا كلماتها وأشكالها بواسطة نواياهم ونبراتهم النموذجية ، وبذلك يفصلونها عن التيارات والأحزاب والأعمال الأدبية والأفراد الآخرين .

ولكل تظاهرة لفظية هلمَّة اجتماعياً ، القدرة على أن تُوصل ــ أحياناً لأمد طويل ولبيئة واسعة ــ نواياها إلى عناصر اللغة المدمَجة في مقاصدها الدلالية والتعبيرية ، وعلى أن تفرض على تلك العناصر تلوينات محدَّدة من المعاني والنبرات ذات القيمة المحدَّدة . هكذا يمكن خلق الكلمة ــ الشعار ، والكلمة ــ الشتيمة ، والكلمة ــ الإطراء ، الخ ..

في كل فترة تاريخية من الحياة الإيديولوجية واللفظية ، يَمْتَلِكُ كل جيل ، داخل كل واحدة من فئات المجتمع ، لغته . فضلًا عن ذلك ، باختصار ، فإن كل عهد له « لهجته » ومعجم مفرداته ، ونسقه في التنبير الخاص ، وهي بِدَوْرها تَتَبايَن حسب الطبقة الاجتماعية ، والمؤسسة المدرسية ، وحسب عوامل أخرى في التنضيد . (لغات التلميذ ــ الضابط ، وتلميذ المدرسة الثانوية ، ولغة الواقعي ، هي لغات مُتباينة) ؛ إنها جميعها نموذجية اجتماعياً مهما يبلغ وسطها الاجتماعي من الضيق والمحدودية . بل يمكن في أقصى حد ، أن تعتبر رطانةً عائلية عنصراً اجتماعياً ، مثل رطانة عائلة إرتينييف التي قدمها تولستوي بمفرداتها الخاصة وبنسقها في التَّنبير الخصوصي[١٠] .

أخيراً ، في هذه الفترة أو تلك ، تتعايش لغاتٌ من مختلف فترات وعهود الحياة الاجتماعية ــ الإيديولوجية . بل إنه توجد حتى لغة للأيام : بالفعل ، فإن « أمس » و « اليوم » ليس لهما ، بمعنى ما ، نفس اللغة على الصعيد الاجتماعي ــ الإيديولوجي والسياسي ؛ فَلكل يوم ظرفيته الاجتماعية ــ الايديولوجية والدلالية ، ومعجمه ، ونبراته ، وشعاره ، وشتائمه وإطراءاته . والشعر ، في لغته ، ينزع الصفةَ الشخصية عن الأيام ؛ لكن النثر ، كما سنرى ، غالبا ما يُفرِّدها عن قصد ، ويُعطيها مُشخَّصين مُجَسَّدين يَجْعلهم مُتجابهين حوارياً عبر حوارات روائية درامية .

هكذا ، إذن ، تكون اللغة ، في كل فترة من وجودها التاريخي ، مُنَوَّعة تماماً : إنه التعايش المجسَّد للتناقضات الاجتماعية ــ الإيديولوجية متوزعة بين ماضٍ وحاضر ، وبين مختلف فترات الزمن الماضي ، ومختلف الفئات الاجتماعية ــ الإيديولوجية للزمن الحاضر ؛ ومتوزعة بين تيارات ، ومدارس ، وحلقات ، الخ .. وهذه « اللهجات » للتعدد اللساني تتقاطع بعدَّة طرائق ، مُكوِّنة « لهجات » جديدة ، نموذجيةً اجتماعياً .

بين كل تلك « اللهجات » توجد تمييزات منهجية عميقة . فعلًا ، ففي أساسها توجد مبادىء للانتقاء وللتكوين متنافرة تماماً (في بعض الحالات ، يتعلق الأمر بالوظيفة ، وفي حالات أخرى ، بالمضمون التيماتي ، وفى حالة ثالثة ، بمبدأ اجتماعي ــ لهجوي بحصر المعنى) . كذلك ، فإن اللغات لا تتنابذ فيما بينها بل تتشابك بطرائق مختلفة (لغة أوكرانيا ، لغة القصيدة الملحمية ، لغة بداية الرمزية ، لغة الطالب والأطفال والمثقف المتوسط ، ولغة المتشيِّع لنيتشه ، وهكذا دواليك) . قد يبدو أن مصطلح « لغة » نفسه ، يفقد ، هنا ، كل معناه لأنه لا يوجد ، ظاهرياً ، صَعيدٌ وحيد لمقارنة كل هذه « اللغات » .

والواقع ، أنه يوجد ، مع ذلك ، صعيد مشترك يُبرز منهجياً المقابلة التى قُمنا بها : فجميع لغات التعدد اللساني ، مهما تكن الطريقة التى فُرِّدَتْ بها ، هي وجهات نظر نوعية حول العالم ، وأشكال لتأويله اللفظى ، ومنظورات غَيريَّة دلالية وخِلاقية . بهذه الصفة ، يمكنها جميعاً أن تَتجابه ، وأن تُستعمل بمثابة تكملة مُتبادَلة ، وأن تدخل فى علائق حوارية . بهذه الصفة ، تلتقي وتتعايش داخل وعيِ الناس ، وقبل كل شيء داخل وعيِ الفنان ــ الروائي الخلّاق . وبهذه الصفة أيضاً ، تعيش حقيقةً ، وتُصارع ، وتتطور داخل التعدد اللساني الاجتماعي . لأجل ذلك ، تستطيع جميع اللغات أن تتخذ موضعاً لها على صعيد الرواية الفريد الذي يمكنه أن يَجْمَعَ الأسلبات البَّارودية لِلُغاتِ أجناسٍ متنوعة ، ومظاهر مختلفة من أسلبة وتقديم لغاتٍ مهنية ملتزمة ، مع لغات أجيال تشتمل على لهجات اجتماعية وغير اجتماعية (مثلًا ، ما نجده في الرواية الانجليزية الساخرة) . جميع تلك اللغات يمكن أن يَجتذِبها الراوي لتنسيق تيماته وتخفيف حدة التعبير (غير المباشر) عن نواياه وأحكامه القيميَّة . لأجل ذلك نُلِحُّ باستمرار ، على المظهر الغيري ، الدلالي والتعبيري ، أي القصدي ، لأنه القوة التي تُنضِّد وتنوع اللغة الأدبية ، ولا نولي نفس الاهتمام للعلامات اللسانية (زخارف المفردات ، تناغمات المعنى ، الخ ..) في لغات الأجناس والرطانات المهنية وغيرها ، لأنها ، إذا جاز القول ، رواسب مُتحجِّرة عن سيرورة النوايا ، وعن العلامات التى أهملها العمل الحي الذي تنجزُه النية المؤوِّلة للأشكال اللسانية المشتركة . إن تلك العلامات الخارجية ، ملحوظةً ومُثبتة من وجهة النظر اللسانية ، لا يمكن فهمها ودراستها بدون فهم تأويلها القصدي .

إن الخطاب يعيش خارج ذاته ، داخل تثبيت حيّ لموضوعه ، وإذا ابتعدنا كليةً عن ذلك التثبيت ، فلن يَبْقَى لنا فوق الأذرع سوى جثة الخطاب العارية التي لن تعلمنا شيئاً عَنْ وَضْعِه الاجتماعى ولا عن مصائره .

إن دراسة الخطاب في حدّ ذاته ، بدون معرفةِ نَحْوَ أي شيء يتطلع خارجَه ، هي في مثل عبثيَّة دراسة عذابٍ أخلاقي بعيداً عن الواقع الذي يوجد مُثبتاً عليه والذي يُحدِّده .

وَبإبرازنا الجانب القصدي في تنضيد اللغة الأدبية ، نستطيع إذن ، أن نضع على نفس المستوى ظاهرات مفرطة في اللّاتجانس (من وجهة نظر المنهجية) مِثْلَمَا نضع لهجات اجتماعية ــ مهنية ، ورؤيات للعالم وأعمال أدبية فردية ، لأن جانبها القصدي هو الذي يكوِّن الصعيد المشترك حيث يمكنها أن تكون جميعها مُتجابهة ، وبطريقة حوارية إضافةً لذلك . والحقيقة أن بالإمكان قيام علائق حوارية (خاصة) بين « اللغات » كيفما كانت ، ممَّا يدل على أن من الممكن إدراكها باعتبارها وجهات نظر حول العالم . ومهما تختلف القُوى الاجتماعية المنتجة لعمل التنضيد (المهنة ، الجنس التعبيري ، الاتجاه ، الشخصية الفردية) فإن هذا العمل نفسه يعود ، حيث كان ، إلى إشباع لِلُّغة (نسبياً) طويل ، له دلالة اجتماعياً (جماعياً) ، وهو إشباع يتمُّ بواسطة نوايا ونبرات محدَّدة (وبالتالي مُقيَّدة) .

وكلما دامَ ذلك الاشباع المنضَّد ، كلما اتَّسع المحيط الاجتماعي الذي يشمله الإشباع ، وإذن : كلما عظُمت القوة الاجتماعية المنتجة للتنضيد ، كلما كانت واضحةً وقارَّة البصماتُ والتعديلات اللسانية لعلامات اللغة (للرموز اللسانية) التى تستمر موجودة فى اللغة من جراء تأثير تلك القوة ، انطلاقاً من التلاوين الدلالية القارَّة (وإذن ، الاجتماعية) حتى المؤشرات اللهجوية الأصيلة (الصوتية والمورفولوجية وغيرها) ، التى تسمح مسبقاً بأن نتحدث عن لهجة اجتماعية خاصة .

كَنتيجة لعمل جميع القُوى المنضَّدة تلك ، تكفُّ اللغة عن الاحتفاظ بأشكال وكلمات محايدة « لا تَنْتمي لأحد » : إنها مُبعثرة ، مُسنَدة بنوايا ، ومُنَبَّرة من أولها لآخرها . وبالنسبة للوعي الذي يعيش داخل اللغة ، فإن هذه الأخيرة ليست نسقاً مجرداً من الأشكال المعيارية ، وإنما هي رأي متعدد اللسان حول العالم . وجميع الكلمات تستحضر مهنةً ، جنساً تعبيرياً ، نزعةً ، طرفاً ، عملًا أدبياً محدَّداً ، رجلًا معيَّناً ، جيلًا ، عمراً ، يوماً ساعةً . وكل كلمة تُحيل على سياق أو عدة سياقات ، داخلها عاشت وجودَها المسنود اجتماعياً . جميع الكلمات والأشكال مسكونة بالنوايا . ولا مفر من أن تكون للكلمة تناغُمات السياق (تناغمات الأجناس التعبيرية ، والتوجُّهات ، والأفراد) .

والواقع ، بالنسبة للوعي الفردي ، أنَّ اللغة بصفتها تكثُّفاً اجتماعيا ــ إيديولوجياً حيَّاً ، ورأياً متعدد اللسان ، فإنها تَتَموضع عند الحدِّ الأقصى من منطقته ومن منطقة الآخرين . فكلمة اللغة هي كلمة نصف ــ أجنبية ؛ وستكفُّ عن أن تكون كذلك عندما يُسْكِنُها المتكلم نيَّته ونبرته ، وحينما يمتلكها ويُدربها على مطمحه الدلالي والتعبيري . وإلى حدود اللحظة التى يتم فيها امتلاك الخطاب ، فإنه لا يكون موجوداً داخل لغة محايدة ، لا شخصية (لأن المتكلم لا يأخذ الخطاب من قاموس !) ؛ إنه موجود على شِفاهٍ أجنبية ، وداخل سياقات غريبة ، وفي خدمة نوايا أجنبية ، ومن هنا بالذات يجب أخذ الخطاب وجعله خطاباً « خاصاً » . ولا تتلاءم جميع الخطابات ، بنفس السهولة ، مع هذا الاغْتِصَابِ وهذا التملُّك ؛ إذ الكثير منها يقاوم بصلابة ، وبعضها الآخر يظل

« أجنبياً » وَيَرِنُّ بكيفية غريبة داخل فَمِ المتكلم الذي استولى عليها ؛ إنها لا تستطيع أن تمتزج بسياقه ، فتسقط خارجه . تكون كما لو أنها ، خارج إرادة المتكلم ، قد وَضَعت نفسها « بين مزدوجتَين » . إن اللغة ليست بيئة محايدة . إنها لا تصبح بسهولة وبِحُرية ، مِلكيَّةً للمتكلم . إنها مسكونة ومُكتَظَّة بالنوايا الأجنبية ؛ والسيطرة على تلك النوايا وإخضاعها لنوايانا ونبراتنا هي سيرورة وَعْرةٌ ومعقّدة !

لقد تَقبَّلنا الوحدة اللسانية بكيفية تجريدية (لهجوية) فى اللغة الأدبية . لكن هذه الأخيرة أبْعَدُ ما تكون عن لهجة مُغلَقة . فَمسبَقاً يمكن أن يَقُومَ بين اللغة الأدبية المتكلَّم بها ، المألوفة ، وبين اللغة المكتوبة ، حدٌّ على درجة من الوضوح . وكثيراً ما يتطابق تمييز الأجناس مع التمييزات اللهجوية (مثلًا ، فى القرن ١٨ ، بين « الأجناس العليا » بلغة الكنيسة السلافية ، وبين « الأجناس التعبيرية الدنيا » في المحادثات العادية) . وأخيراً ، فإن بإمكان بعض اللهجات أن تكتسب المشروعية داخل الأدب ، وبذلك يمكنها المساهمة إلى حد ، في اللغة الأدبية .

ومن الواضح ، أن اللهجات ، بِدُخُولِهَا إلى الأدب ومساهمتها في لغته ، تفقد صفةَ كونها أنساقاً اجتماعية ـــ لسانية مغلقة . إنها تتشوّه ؛ وحاصل الكلام ، فإنها تكفُّ عن أن تكون ما كانت عليه بصفتها لهجات . غير أن هذه اللهجات ، من جانب آخر ، تحافظ عند دخولها إلى اللغة الأدبية ، على مُرونتها اللهجوية ، وعلى لغتها « الأخرى » ، كما أنها تُشوُّه اللغة الأدبية التى تدخل إليها (واللغة الأدبية بدورها تكفّ عن أن تكون أصيلة بعمق) ، نتيجة لأنساقها الاجتماعية ـــ اللسانية المغلقة . إن اللغة الأدبية ظاهرة أصيلة بعمق ؛ مثل أيضاً الوعي اللساني لدى الإنسان المتوفر على ثقافة أدبية والذي يكون مرتبطاً بها . فعند هذا الأخير ، يصبح التّنوع القصدي للخطابات (وهو تنوع يوجد في كل لهجة حية ومغلقة) تنوعاً فى اللغات . فالأمر لا يتعلق **بلغة** ، وإنما **بحوار لغات** .

إن اللغة القومية الأدبية لشعبٍ متشبع بالثقافة ، وأساساً بالثقافة الروائية ، ومتوفر على تاريخ لفظي وإيديولوجي غَنيّ وكثيف تبدو ، في الواقع ، وكأنها عالم صغير مُنظَّم ، يعكس العالم الكبير للتعدّد اللساني لاقفط القومي ، بل الأوربي . إن وحدة اللغة الأدبية ليست هى وحدة نسق لساني مُغلق : إنها الوحدة الأصيلة جدّاً لِـ « اللغات » التي دخلت في اتصالٍ واعترفتْ كل منها بالأخرى . (إحداها هي « اللغة الشعرية » بالمعنى الضيق) . تلك هي خصوصية المعضلة المنهجية للُغة الأدبية .

وعندما يُصبح الوعي الاجتماعي ـــ الأيديولوجي الملموس خلّاقاً بِنَشاطٍ ، أي يغدو نشيطاً أدبياً ، فإنه يِكْشِف عن نفسه « مسبقاً » ، محاطاً بتعدد لساني ، من خلال لغة وحيدة غير قابلة للنقاش وحاسمة . دائماً وفي كل مكان ، وفي جميع عصور الادب المعروفة تاريخيا ، يكشف الوعى النشيط أدبياً **لغاتٍ** وليس لغة **واحدة** . إنه يجد نفسه أمام ضرورة **اختيار لغة** . وفي كل واحدة من تمظهراته الأدبيه اللفظيه ، يتجه بنشاط وسط التعدد اللسانى ، ويحتل داخله موقعاً ، ويختار « لغة» . إنه فقط ببقاء الإنسان داخل وجود مُغلق ، بدون كتابة ولا أفكار ، وفي معزل عن جميع سُبُل الصيروره الاجتماعية ـــ الايديولوجية ، يستطيع ألا يدرك هذا النشاط اللساني الانتقائي ، ويمكنه ، عندئذ ،

أن يظل داخل اليقين المطلق ، والتعيين المسبق للغته الخاصه .

والحقيقه أنه حتى مثل ذلك الإنسان المنعزل لا تكون قضيته مع لغة واحدة بل مع عدة لغات ، إلا أن موضع كل واحدة منها يكون مشيداً بصلابة وغير قابل للنقاش ، ويكون الانتقال من لغة إلى أخرى مُتوقّعاً وآليا بمثل مايكون عليه الانتقال من غرفة الى أخرى . ولا تتصادم تلك اللغات داخل وَعْيه ؛ وهو لايحاول أن يربط بينها ، ولا أن ينظر إلى واحدة منها « بعيون » الأخرى .

على هذه الشاكلة كان الفلّاح الأمي البعيد بمسافات طويلة عن كل مركز ، والغارق بسذاجة وسط وجود يومي يظنه جامداً أو ثابتاً ، يعيش وسط عدّة أنساق لسانية : كان يُصلي لله في لغة (سلافية الكنيسة) وكان يغني في لغة أخرى ، ويتكلم داخل الأسرة لغة ثالثة ؛ وعندما كان يشرع في إملاء طلب على كاتب عمومي ، موجه لسلطات المقاطعة القروية ، كان يُجرِّب لغة رابعة (رسمية ، سليمة ، منبعثة من « ركام الورق القديم ») . وقد كانت تلك **لغات مختلفة** ، حتى من وجهة نظر العلامات المجردة الاجتماعية واللهجوية . لكنها لم تكن **مترابطة حوارياً** داخل الوعي اللساني للفلاح . لقد كان ينتقل من واحدة إلى أخرى بدون أن يفكر في ذلك وبكيفية آلية : كل واحدة منها كانت بالتأكيد في موضعها ، وموضع كل واحدة لم يكن ليُناقَش . إن ذلك الفلاح لم يكن يعرف بعد كيف ينظر إلى اللغة (ولا إلى العالم اللفظي الذي يوازيها) « بعيون » لغة أخرى ؛ مثلاً أن ينظر إلى اللغة والعالم اليوميّيْن إنطلاقا من لغة الصلاة ومن لغة الأغنية ، أو العكس(١١) .

وبمجرد ما بدأت اللغات ، داخل وعْي فلاحنا يُضيء بعضها البعض ، وتتبادل النقد ، وبمجرد ما تبيَّن أنها كانت مختلفة ، بل متعددة ، وبأن الأنساق الإيديولوجية والمواقف تجاه العالم الوثيقة الارتباط بتلك اللغات ، كانت تتناقض فيما بينها ، بمجرد ما تبين ذلك فإنه بدلاً من أن يظل ساكناً إلى جانبها ، تزوَّد من طابعها الحاسم والمعيَّن مُسبقاً ، وبدأت عنده عملية تثبيتها الانتقائي والدينامي ..

فاللغة وعالم الصلاة ، واللغة وعالم الأغنية ، واللغة وعالم الكدّ والعادات ، اللغة والعالم الخصوصيان للإدارة القروية ، اللغة الجديدة والعالم الجديد للعامل الحضرى الذي جاء لإقامة محددة ، كل تلك اللغات والعوالم تَتَخلّى عاجلًا أم آجلًا عن توازنها الرائق عديم الشكل وتكتشف تَعدديتها اللسانية .

بطبيعة الحال ، فإن الوعي اللساني أدبياً ، يَسْتَبِقُ تعدديةً لسانيةً أكثر تنوعاً في الأشكال وأكثر عمقاً ، سواء فى اللغة الأدبية نفسها أو خارجها . وهذا الحدث الجوهري يجب أن يُتخذ نُقطة انطلاق فى كل دراسة أساسية عن الحياة الأسلوبية للكلمات . ذلك أن طابع التعدد اللساني المستبق ، ومناهج التوجه إليه ، تحدد تلك الحياة الملموسة .

إن الشاعر محدَّد بفكرة لغة واحدة وفريدة ، وبملفوظ واحد مُنغلق على مونولوجه . وهذه الأفكار مُحايثة للأجناس الشعرية التى يلجأ إليها . وهذا ما يحدد طرائق توجُّهه وسط تعدّد لساني حقيقي .

على الشاعر أن يمتلك امتلاكاً تامّاً وشخصياً لغته ، وأن يقبل مسؤوليته الكاملة عن جميع

مظاهرها ، وأن يُخْضع تلك المظاهر اللغوية لمقاصده الخاصة لا لشيء آخر غيرها . يتحتم على كل كلمة أن تعبر تلقائياً ومباشرة عن قصد الشاعر ، ولا يجب أن تكون هناك مسافة بينه وبين كلماته . إن عليه أن ينطلق من لغته وكأنها كُلّ قصديٌّ ووحيد : إذ لا ينبغي أن ينعكس أي تنضد ولا تنوع — للُغات أو ، أسوأ من ذلك ، أي تنافر ، ملحوظ على العمل الشعرى .

لتحقيق ذلك ، يُخلِّص الشاعر الكلمات من نوايا الآخرين ، ولا يستعمل سوى بعض الكلمات والأشكال بطريقة تجعلها تفقد رابطتها مع بعض الطبقات القصدية في اللغة وبعض سياقاتها . إنه لا يجب أن نستشعر وراء كلمات عملٍ شعري الصورَ النموذجية والمتوضّعة للأجناس التعبيرية (غير الجنس الشعري نفسه) ، ورؤيات العالم (ما عدا رؤية الشاعر الوحيدة والفريدة) ، ولا أن نستشعر الوجوه النموذجية أو الشخصية للمتكلمين ، ولطريقة كلامهم ، وتَنْبيراتهم المميَّزة .

إن كل ما يدخل في العمل الشعري ، عليه أن يغرق في مياه نهر « ليتي » Léthe(١٢) وأن ينسى حياته السابقة داخل سياقات الآخرين : يجب على اللغة أن تتذكر فقط حياتها ضمن السياقات الشعرية (هنا ، تكون ممكنة أيضاً التذكُّرات الملموسة) .

جلياً أنه توجد دائماً فئة محدودة من السياقات الملموسة بكيفية أو بأخرى ، والتى يجب أن تكون رابطتها مع اللفظ الشعري مُدركة . لكن تلك السياقات هي دلالية خالصة ، وإذا جاز القول ، هي مُنبَّرة بكيفية مُجردة . ومن خلال العلاقة اللسانيه تكون لا شخصية ، وفى كل الحالات ، لا يجب أن نستشف من ورائها خصوصية لسانية جد ملموسة ، أو طريقة فى القول ، الخ ... إنه لا يجب أن يتراءى من خلف تلك السياقات وجه نموذجى اجتماعياً (احتمالًا ، شخصية — ساردة) . انما هناك وجه واحد في كل مكان : الوجه اللساني للشاعر المسؤول عن كل كلمه وكأنها كلمته هو . ومهما كانت الأسلاك الدلالية ، والنبرات ، وتداعيات الأفكار ، والأشارات ، والتلميحات ، والتطابقات التى تنحدر من كل خطاب شعري ، عديدةً وكثيرة الأشكال ، فإنها جميعها تخدم لغة واحدة ، ومنظوراً واحداً ، وليس سياقات اجتماعية ذات لغات عديدة . بالإضافة الى ذلك ، فإن حركة الرمز الشعرى (مثلًا ، نشر استعارة وتمديدها) تفترض بالضبط وحدة اللغة المرتبطة مباشرةً بموضوعها . إن التعدد اللسانى الاجتماعى الذى سيدخل إلى العمل الشعري ويُنضد لغته ، سيجعل مستحيلًا سواء نُموَّه الطبيعي أو حركةَ الرمز داخله .

وإيقاع الأجناس الشعرية نفسه لا يساعد فى شيء على تنضيد جوهري لِلُّغة . فالإيقاع ، بِخَلْقِهِ مساهمةً مباشرة لكل عنصر من عناصر نَسق التَّنبير **في المجموع** (من خلال الوحدات الأكثر مباشرة في الإيقاع) يقتل في المهد العوالم والوجوه المضمَرة ، احتمالًا ، داخل الخطاب . على كل حال ، **فإن الإيقاع يضع أمامها حواجز محدَّدة ، ولا يسمح لها بأن تنتشر وأن تتجسّد** . إنه يُوطد ويضغط أكثر ، الوحدة والطابع المغلق والموحَّد للأسلوب الشعري وللغة الفريدة المسلم بها من طرف ذلك الأسلوب .

نتيجة لهذا « التقشير » للنوايا والنبرات « الأجنبية » ، ولمحو كل أثر للتعدد اللساني والصوتي ،

يكتسب العمل الشعري وحدة لغوية كثيفة . ويمكن أن تكون هذه الوحدة ساذجة ، وأن توجد فقط في أكثر عهود الشعر نُدرةً عندما لا يتعدى هذا الأخير ، حدود فئة اجتماعية منغلقة بسذاجة على نفسها ، وحيدة ، لم تتباين بعد ، ولا تكون إيديولوجيتها ولا لغتها قد تنضَّدت بعد تنضيداً حقيقياً . لكن ، في العادة نحس ذلك التوتر العميق والواعي لِلُّغة الشعرية الفريدة عندما ترتفع خارج سديم اللغة الأدبية الحية ، المتعددة اللسان والصوت ، لعصرها .

على هذا النحو يتصرف الشاعر.

أما الناثر ــ الروائي (وبصفة عامة ، كل ناثر تقريباً) فإنه يسلك طريقاً مختلفة تماماً . إنه يستقبل داخل عمله الأدبي التعددية اللسانية والصوتية للغة الأدبية وغير الأدبية ، بدون أن يضعف عمله من جراء ذلك . بل إنه يصير أكثر عمقاً (لأن ذلك يُسهم في توعيته وتفريده) .

فوق هذا التنضيد وتلك التنوّعات ، بل فوق اختلافات اللغة تلك ، يُشيِّد الروائي أسلوبه مع الحفاظ على وحدة شَخْصِيَّتِهِ كمبدع ، وعلى وحدةِ (من نمطٍ آخر ، صحيح) أسْلوبِه .

إن الناثر لا يُنقِّي خطاباته من نواياها ومن نبرات الآخرين ؛ ولا يَقْتُل فيها أجنَّة التعدد اللساني الاجتماعي ، ولا يستبعد تلك الوجوه اللسانية وطرائق الكلام ، وتلك الشخوص ــ الحاكية المضمَرة التي تتراءى في شفافية خلف كلمات لغته وأشكالها ؛ وإنما يُرتب جميع تلك الخطابات والأشكال على مسافات مختلفة مِنْ النواة الدلالية النهائية لعمله الأدبي ، ولمركز نواياه الشخصية .

وتتوزع لغة الناثر على درجات قريبة بشكل أو بآخر ، من الكاتب ومن مستواه الدلالي الأخير : بعض عناصر لغته تعبر صراحة ومُباشرة (مثلما هو الشأن في الشعر) عن نوايا المعنى والتعبير لدى الكاتب ، وعناصر أخرى تعمل على حَرْفِ اتجاهها ، إذ أنها بدون أن تتضامن تماماً مع تلك الخطابات ، تزيد في نبرتها بكيفية خاصة (هزلية ، ساخرة ، بارودية الخ ...)(١٣) ، وعناصر أخرى تبتعد أكثر عن مستواها الدلالي الأخير وتكسِّر بعنف أكبر نواياها . وهناك أخيراً ، عناصر لغوية مجردة تماماً من نَوَايَا الكاتب : إنه لا يعبر عن نفسه من خلالها (بصفته كاتباً) بل **يُظهرها** كأنها **شيء لفظي أصيل** ؛ فهي ، بالنسبة له ، مُوَضَّعة تماماً . كذلك ، فإن تنضيد اللغة إلى أجناس ، مهن ، مجتمعات (بالمعنى الضيق) رؤيات للعالم ، توجّهات ، فرديات ، وتعددها اللساني الإجتماعي (لهجات) عند دخولهما إلى الرواية يَنْتَظِمَانِ داخلها بطريقة خاصة فيُصبحان نسقاً أدبياً أصيلاً يقود ويُنسِّق تيمةَ الكاتب القصدية .

هكذا يستطيع الناثر أن ينفصل عن لغة عمله ، وأيضا ، بدرجات مختلفة ، عن بعض طبقاتها ومظاهرها . إنه يستطيع أن يستخدم تلك اللغة بدون أن يُسلم نفسه إليها كليةً ، إنه يتركها نصف ــ « أجنبية » أو « أجنبية » تماماً ، لكنه في نهاية المطاف ، يستعملها في نفس الآن ، رغم كل شيء ، لخدمة نواياه .

إن الكاتب لا يتكلم تلك اللغة التى انفصل عنها تقريباً ، بل كأنه يتكلم من خلالها ، وقد

أصبحت قويةً بعض الشيء ، موضَّعة ومُبعدة عن شفتيْه .

إن الناثر ـــ الروائي لا يستأصل نوايا الآخرين من لغة أعماله المتعدِدَةِ الأصوات ، ولا يُحطم المنظورات والعوالم ، والعوالم الصغيرة الاجتماعية ـــ الإيديولوجية التى تكشف عن نفسها فيما وراء هذا التعدد الصوتى : إنه يُدخلها إلى عمله . إنه يستخدم خطابات مأهولة مُسبقاً بنوايا الآخرين الاجتماعية ، ويُرغمها على خدمة نواياه الجديدة ، وعلى خدمة سيِّد ثانٍ . أيضاً ، فإن نوايا الناثر **تتكسر وتحت زوايا متنوعة** ، حسب الطابع الاجتماعي ـــ الإيديولوجي « الأجنبي » ، وحسب تعزيز وتوضيع اللغات المكسَّرة في التعدد اللساني .

ويأخذ اتجاه الخطاب ضمن ملفوظات الآخرين ولغاتهم ، وكذلك جميع الظاهرات والإمكانات المرتبطة ، دلالة أدبية داخل أسلوب الرواية . فالتعدد الصوتى والتعدد اللساني يدخلان إلى الرواية وينتظمان فيها ضِمْن نسق أدبي منسجم . وهنا يكمن التفرد الخاص للجنس الروائي .

هذا التفرد يتطلبّ أسلوبيةً ملائمة ، **لا يمكن أن تكون إلّا أسلوبية سوسيولوجية** . فالحوار الداخلى ، الاجتماعي ، للخطاب الروائى يستدعي الكشف عن سياقه الاجتماعي الملموس الذي يُعدِّل مجموع بنيته الأسلوبية ، و « شكله » و « محتواه » ، فضلًا عن أنه لا يُعَدِّلُهِ من الخارج وإنما من الداخل . ذلك أن الحوار الاجتماعي يَرِنُّ داخل الخطاب نفسه ، وداخل كل عناصره ، سواء تلك التى تخص « المحتوى » أو تخص « الشكل » .

ويتمثل تطور الرواية في تعميق الحوار من خلال نَشْرِهِ وتهذيبه . إن العناصر المحايدة ، الصلبة (الحقيقة الصلبة) غير المدمَجة فى الحوار ، هي في تَناقُصٍ . ومن ثم فإن الحوار يتقوى داخل أعماقٍ جُزَيْئِيّة ، وفي نهاية الأمر ، داخل أعماق ضِمْذَرِّية (Intra - atomiques) . بطبيعة الحال ، فإن الخطاب الشعرى هو أيضاً اجتماعي ، لكن الأشكال الشعرية تعكس سيرورات اجتماعية أكثر دوَاماً ، أو نقول بأنها تعكس « اتجاهات عريقة » من الحياة الاجتماعية . أما الخطاب الروائى ، فإنه يتفاعل بطريقة جد حساسة مع أبسط انحرافات المناخ الاجتماعي وتَقَلُّباته ؛ إنه يقوم بِردَّةِ فعل ، كما قلنا ، بِكُليته ، وبجميع عناصره .

داخل الرواية ، يخضع التعددُ اللساني لتشييد أدبي . والأصوات الاجتماعية والتاريخية التي تعمر اللغة (جميع كلماتها ، وجميع أشكالها) ، وتُعطيها دلالاتها الملموسة ، المحدَّدة ، تنتظم داخل الرواية في نسق أُسلوبي منسجم ، مُترجمةً الوضعية الاجتماعية ـــ الإيديولوجية **المميِّزة** للكاتب ، داخل التعدد اللغوي لعصره .

هوامش

(١) لا تعرف الألسنية سوى تأثيرات متبادلة آلية (وليست واعية بالبعد الاجتماعي) وَخَلِطٍ بين اللغات بعكس على عناصر لسانية مجردة (صوتية ومورفولوجية) .

(٢) كتب باختين هذه الدراسة سنة ١٩٣٤ ـــ ١٩٣٥ . (المترجم) .

(٣) من هذه الزاوية ، فإن الصراع مع الجانب للموضوع (فكرة العودة إلى الوعي البدائي ، وعودة الموضوع في حد ذاته إلى الإحساس الخالص الخ) هو عنصر مميّز في فلسفة روسو ، وعند الطبيعة والانطباعية والأكميزم والدادائية ، وعند اتجاهات أخرى مماثلة .

(٤) راجع شعر : هوارس ، وفليون ، وهين ، ولافورغ ، وأنينسكي وآخرين ، بالرغم من عدم التجانس الموجود بين أشعارهم .

(٥) راجع في كتاب فينو-كرادوف : **عن النثر الأدبي** (مرجع مأذكور) ، الفصل المخصص للبلاغة والشعرية ، ص ٧٥ وما يليها ، وفيه يُعطي تحديدات مأخوذة من البلاغة القديمة .

(٦) يراجع كتاب إيخنبوم : **ليون تولستوي** ، الجزء الأول ، طُبع بلينيغراد ، ١٩٢٨ ، وهو يشتمل على كثير من المواد الأولية حول هذا الموضوع ، مثلًا اكتشاف سياق « السعادة العائلية » المتصل براهنية اللحظة .

(٧) مفهوم أننا نُميز باستمرار الحد المثالي للأجناس الشعرية . وفي الأعمال الحقيقية تكون هناك « نثريات » جوهرية مقبولة . ويوجد عدد من المعايرات الهجينة للأجناس ، تكون مألوفة بخاصة في فترات « تبديل » اللغات الأدبية الشعرية .

(٨) قسطنطين بالمونت (١٨٦٧ ـــ ١٩٤٣) أسس مع ميريجوفسكي ، وبريوسوف ، ثالوثَ أول جيل للرمزيين الروس المسمّين بـ « الانحطاطيين » .
فيكتور كليبنيكوف (١٨٨٥ ـــ ١٩٢٢) هو منظر « اللغة التي تذهب إلى أبعد من العقل » وهي النظرية التي استوحاها المستقبليُّون ؛ ويعتبر بمثابة أول شاعر مستقبلي روسي حقيقي .

(٩) هذه هي وجهة نظر اللاتينية حول اللغات القومية للقرون الوسطى .

(١٠) ليون تولستوي : في كتبه : طفولة ، مراهقة ، شباب

(١١) إنما بُسّط عن قصد : فإلى حد ما ، كان الفلاح الحقيقي يعرف دائماً كيف يفعل ذلك ، وكان يفعله .

(١٢) اسم نهر ورد في الميثولوجيا الأغريقية ، وهو مرادف للنسيان . كل من شرب ماءه يصبح في أن ينسى . (المترجم)

(١٣) هذا يعني أن الكلمات ليست كلماته إذا ما فهمها بطريقة مباشرة ، وإنما تكون كلماته هو عندما تُنقَل بسخرية ، أو بطريقة توضيحية ، الخ ...وبعبارة أخرى ، عندما تُدرَك من مسافة ملائمة .

التعدد اللغوي في الرواية

التعدد اللغوي في الرواية

إن الأشكال التوليفية المتصلة بإدخال وتنظيم التعدد اللساني في الرواية ، والتي هي أشكال مُشيَّدة خلال النمو التاريخي للجنس الروائي بمختلف مظاهره ، لعلى درجةٍ كبيرة من التنوُّع . فكل واحد من تلك الأشكال ، موصولًا بإمكانات أسلوبية معيَّنة ، يتطلب تشييداً أدبياً صحيحاً لمختلف « اللغات » . ولن نتوقف ، هنا سوى عند الأشكال الجوهرية والنمطية بالنسبة لمعظم مُغايرات الرواية .

لقد انتظم التعدد اللساني في شكله الأكثر وضوحاً ، وبنفس الآن ، الأكثر أهميةً تاريخياً ، داخل نُصوص ما سُمِيّ بالرواية الهزلية ؛ وممثلوها الكلاسيكسيون هم فيلدنَغ ، سوليت ، ستيرن ، ديكنز ، ثاكريْ في أنجلترا ، وهيبيل[1] وجان ــ بول ريشتر في ألمانيا .

في الراوية الهزلية الانجليزية ، نجد استحضاراً باروديّاً لمجموع ، تقريباً ، مستويات اللغة الأدبية المكتوبة والمتحدَّث بها في عصرها . وقلّما نجد رواية واحدة لهؤلاء الكتاب الكلاسيكيين لا تكونُ موسوعةً تضمُّ أوْردةَ اللغة الأدبية وأشكالها . وَوِفْق الموضوع المشخَّص ، يستحضر المحكيّ بطريقة بارودية ، أحياناً الفصاحةَ البرلمانية أو القانونية ، وطَوْراً الشكل الخاص للعروض المختَصَرة عن جلسات البرلمان ومَحَاضره ، واستطلاعات الجرائد والصحف واللغة الجافة لرجال الأعمال فى « المدينة » وثرثرات البُلهاء ، والجهود الضائعة المتَحَذْلقة للعلماء ، والأسلوب النبيل أو الإنْجيلى ، والنبرة المتزمِّتة للموعظة الأخلاقية ، وأخيراً طريقة كلام شخصٍ محدَّدٍ اجتماعياً وبالملموس .

هذه الأسْلبة ــ البارودية عادةً ــ للُغة الخاصة بالأجناس التعبيرية ، وبِالمِهَنِ وبطبقات أخرى من اللغة ، تكون ، أحياناً ، مفصولة بخطابٍ مباشر من الكاتب (يكون بصفة عامة ، مؤثراً ، عاطفياً ، أو غَزَلياً) ، يُترجم فيه مباشرة (بدون انكسار) رؤيته للعالم وأحكامه القيميّة . لكن أساس الرواية الهزلية هو صيغة نوعية تماماً تتمثل في اللجوء إلى « اللغة المشتركة » . فهذه الأخيرة ، التى يكتبها ويتكلمها بكيفية مشتركة متوسط الناس المتعايشين فى بيئة معينة ، يتعامل معها الكاتب وكأنها **الرأيُ العام** ، أو الموقف اللفظي العادي لوسطٍ اجتماعي معين تجاه كائنات وأشياء ، أو

باعتبارها **وجهة النظر والحكم المألوفين** . والكاتب يبتعد قليلًا أو كثيراً عن تلك اللغة ، ويضفي عليها الموضوعية من خلال تموضعه خارجها ، ومن خلال حَرْفِ نواياه عبر الرأي العام (دائماً يكون رأياً مصطنعاً وغالباً مُنافقاً) المجسَّدِ داخل لغته .

وعلاقة الكاتب هذه ، باللغة المعتَبرة كأنها « رأي عام » ، ليست علاقة ثابتة ، بل تعرف دوْماً حالةً متحركة وحية ، واهتزازاً مُوقَّعاً أحياناً : فالكاتب يستطيع أن يبالغ بارودياً ، في إيراد ملامح من « اللغة الجارية » بصرامة تقل أوْ تزيد ، كما يمكنه أن يكشف بخشونة ، عدم ملاءمة تلك اللغة لموضوعه .

وفي أحيان أخرى ، على عكس الموقف الذي ذكرناه ، يتضامنُ الكاتب تقريباً ، مع اللغة الجارية ، أو يبتعد عنها قليلًا ، وأحياناً يَجْعلها تَرِنُّ مباشرة بـ « حقيقته » ، أي أنه يدمج تماماً صوتَه بتلك اللغة . في نفس الآن ، فإن عناصر اللغة الجارية ، وقد تعرضت للمبالغة البارودية أو تَوَضَّعتْ قليلًا ، تتغير بطريقة منطقية . ويقتضي الأسلوب الهزلي هذه الحركة من الذهاب والإياب بين الكاتب ولغته ، والتعديل المستمر للمسافات ، والانتقال المتتابع بين العتمة والضوء تارةً حول مظهرٍ للغُة ، وتارة حول مظهر آخر . ولو لم يكن الأمر على هذه الشاكلة ، لكان الأسلوب رتيباً أو أنه سيستلزم تفريداً للسارد ، أي طريقة أخرى لإدخال « التعدد اللساني » وتنظيمه .

من هذه الخلفية البَدْئية **للغة الجارية** ، للرأي العام ، الغُفْل ، تنطلق ، داخل الرواية الهزلية ، تلك الأسلبات البارودية للُغات الخاصة بجنس تعبيري ، وبمهنة الخ .. ممَّا تحدَّثنا عنه ، وكذلك الكتل الملتحمة للخطاب المباشر المؤثر ، الأخلاقي والتعليمي ، العاطفي ، الرثائي أو الغزلي ، للكاتب . هكذا يتحقق هذا الأسلوب داخل الأسْلَبات المباشرة اللّامشروطة ، للأجناس الشعرية (الغزلية ، الرثائية) أو البلاغية (إثارة الانفعال ، الأخلاق التعليمية) . إن انتقال اللغة الجارية إلى مستوى باروديَّة لغاتِ الأجناس التعبيرية وغيرها من اللغات ، وكذلك إلى خطاب الكاتب المباشر ، يمكن أن يكون تدريجياً أو ، على عكس ، مُبَاغِتاً . هذا هو نَسَقُ اللغة داخل الرواية الهزلية

لِنتَنَاوَل الآن ، تحليل بعض الأمثلة المأخوذة من رواية « دوريت الصغيرة »[٢] لشارل ديكنز :

١ — « ... جرتْ تلك المناظرة في نَحْوِ الساعة الرابعة أو الخامسة بعد الظهر ، بينما كان مجموع حيِّ هارلي ستريت ، وكڤانديس سكوار ، يَرْتَجُّ من جراء مرور السيارات ، ومن الدقّات المضاعفة لِمطرقة الزوّار على أبواب المدخل . وكانت المقابلة قد بلغت هذا الحد **عندما عاد السيد ميردل إلى بيته بعد أن أنجز مهمته اليومية التى كانت تتمثل في أن يجعل الناس يحترمون ، أكثر ، الاسم البريطاني فى جميع أنحاء العالم المتحضر القادر على تثمين المشاريع التجارية ذات المدى العالمي ، وتثمين تركيبات رؤوس الأموال الضخمة المقترنة بالخبرة العملية** . ذلك أنه لا أحد كان يعلم ما هو بالضبط الشاغل الحقيقي للسيد ميردل ، باستثناء أن عمله يُنتج المال ؛ بهذه الكلمات كان الجميع يحدد شُغْل السيد ميردل خلال جميع الحفلات الرسمية ، وكان التفسير الحديث لِمَثَلِ الجَمَل وثُقب الإبرة ، يتقَبّله مُغمَض العينيْن ... »

(١ ، ص ٣٣) .

فالفقرات التى أبرزناها ، توضح الأسلبة البارودية التى أجريت على خُطب البرلمان والمآدب الرسمية المملّة . وقد وقع التمهيد للانتقال الى هذا الاسلوب عن طريق بنية العباره المصوغه منذ البداية فى نبرة ملحمية واحتفالية بعض الشيء . ثم ، فى لغة الكاتب هذه المرة وبالتالى في أسلوب مختلف) ، كُشِفَ لنا المعنى البّارودي للتحديد الارتسامي لمشاغل السيد ميردل ، وهو تحديد يُبينْ عن نفسه وكأنه « كلام الآخرين » ، وبالإمكان وضْعُه بين مزدوجتيْن : « بهذه الكلمات كان الجميع .. يحدد (ذلك الشاغل) خلال جميع الحفلات الرسمية ... »

هكذا فإن أقوال « واحد آخر » ، **في شكلٍ مَستور** ، (أيْ بدون إشارة واضحة لانتمائها إلى « آخر » ، انتماءً مباشراً أو غير مباشر) ، تدخل إلى خطاب (سرد) الكاتب . لكن لا يتعلق الأمر فقط بكلام الآخرين داخل نفس « اللغة » ، بل هو ملفوظ « داخل لغة « أجنبية » عن الكاتب : إنها اللغة المتقعِّرة للأجناس الخطابية الرسمية ، المنافقة والطنَّانة .

٢ ــ « ... بعد يومين أو ثلاثة ، علمتْ كل المدينة أن إدموند سباركلير ، المبَجّل ، صهر السيد ميردل رجل المال النابغة ذى الشهرة العالمية ، قد ارتقى إلى صف اللوردات بوزارة تَعْمِيَةِ الكلام ؛ وأُرسل الإعلان إلى جميع المؤمنين الحقيقيين لإخطارهم بأن **هذه التسمية المثيرة للإعجاب يجب أن تُعتبر بمثابة تكريم تَفَضَّلَ به شخص لا يقل لطفا هو السيد ديسميوس على تلك المصالح التجارية التي يجب دائماً فى بلاد تجارية الخ .. ، ثم ورد كل الكلام متبوعاً بصخب الأبواق . هكذا بفضل مساندة** هذا التكريم المحترم من جانب الحكومة ، ازدهر البنك العجيب وجميع المشاريع الرائعة التابعة له ، ازدهاراً كبيراً ؛ فَسَارع جميع المتسكعين زرافاتٍ إلى هارلي ستريت ، وكفانديس سكوار ، فقط ليتأملوا البيتَ الذي كان يسكنه ذلك الرجل الفاحش الغِنى العجيب ... » (٢ ، ص ١٢) .

نجد هنا ، أن خطاب الآخر ، الذي أبرزنا حروفه ، والذى هو في لغة أجنبية (رسمية ومهيبة) قد أُدخل من خلال شكل معترف به (خطاب غير مباشر) . لكن هذا الخطاب محاط بالشكل المستَتر **لأقوال الآخرين الطائشة** (في نفس اللغة الطنانة ، المنتفخة) ، التى تُمهِّد لدخول الشكل الصريح وتُتيح له أن يُحدث رَنينَهُ . هذا التمهيد يتمُّ بفضل استعمال لقب المبجَّل «Esquire» الموضوع قبل اسم « سباركلير » حسب مقتضيات اللغة الرسمية ، وينتهى بالنعت « الرائعة » . وواضح أن نعت « رائعة » ليس من صنع الكاتب بل من صنع **الرأى العام** الذي يقوم بكل هذه الدعاوى الصاخبة حول مَشاريع السيد ميردل المتعاظمة .

٣ ــ « ... كانت وَجْبَةً من شأنها أن تمنحه شهية الأكل حتى وَلَوْ لم يكن يتوفر عليها مطلقاً . كانت هناك أكثر الأطباق لذةً ، محضَّرة ومقدمة بِبَذَخ ، وكانت هناك الفواكه الأكثر نُدرةً ، والأنبذة الأكثر لذاذةً ، وروائع الصياغة والفضيَّات والخزفُ الصيني ، والبلور ، وأشياء عديدة وُضعتْ لمداعبة الذوق والشمِّ والبصر ، وكانت جزءاً من الوجبة . **أوه ! يَالَهُ من**

رجل رائع ذلك السيد ميردل ، ياله من رجل عظيم ، ياله من سيِّد مفعم بِهِباتِ الحظ الأكثر نفاسةً وإثارة للحسد .. وفي كلمة ، ياله من رجلٍ غني ! .. » (٢ ، ص ١٢) .

بداية هذه الفقرة عبارة عن معارضة مُؤسلَبة للأسلوب الملحمي النّبيل . ثم يَرِدُ بعد ذلك إطراءٌ مُجنِّح للسيد ميردل من طرف جوقة المتملقين : إنه خطاب « أجنبي » مستَتر . وفي الجمل المبرَّزة ، نجد أن كشف السبب الحقيقي لتلك الإطراءات ، يفضح نفاق الجُوقة : فالكلمات « رائع » ، « عظيم » ، « مفعم بهبات الحظ » ، « رجل سيِّد » ، يمكن أن تُعوَّض بكلمة واحدة : « غني » ! وهذا الكشف من جانب الكاتب ، المنْجَز في الحدود العاجلة لجملة واحدة بسيطة ، ينصهر مع ملفوظ الآخرين الكاشف . وتتعقّد نبرةُ الإطراءات المتحمسة بلغةٍ أخرى ، ساخطة بِسُخرية ، وتُهَيْمِن على الأقوال الكاشفة فى نهاية الجملة .

إننا نتوفر ، هنا فى هذا المثال ، على بناء **هجين** نَمطي ، له نَبْرتان وأُسلوبان .

ونحن نصفُ بالبناء الهجين ملفوظاً ينتمى ، حسب مؤشراته النحوية (التركيبية) والتوليفية ، إلى متكلم واحد ، لكن يمتزج فيه ، عملياً ، ملفوظان ، وطريقتان في الكلام ، وأُسلوبان ، و « لغتان » ومنظوزان دلاليان واجتماعيان . يجب أن نكرر ذلك : بين تلك الملفوظات ؛ والأساليب ، واللغات ، والمنظورات لا يوجد أي حدٍّ فاصل شكلي من وجهة نظر التوليف أو التركيب . فتقسيم الأصوات واللغات يتمُّ داخل حدود مجموعة تركيبية واحدة ، وغالباً داخل جملةٍ بسيطة . كذلك ، كثيراً ما ينتمي نفس الخطاب ، في تآنٍ ، إلى لغتيْن ، وإلى منظوريْن يتقاطعان داخل تلك البنية الهجينة ؛ فيكون له ، بالتالي ، معنيان مختلفان ، ونَبْرتان اثنتان . (سنورد أمثلة عن ذلك فيما بعد) . إن للبناءات الهجينة أهميةً جوهرية بالنسبة لأسلوب الرواية[٣] .

٤ ــ « ... » لكن السد تيت بيرنيكل كان رجلًا مُزرَّراً حتى الذقن ، **وبالتالي ، فقد كان رجلًا له ثقل ... » (٢ ، ص ١٢) .**

هذا مثال عن التعليل الموضوعي المزعوم ، الذي يظهر وكأنه أحد مظاهر أقوال الآخرين المستترة ؛ وفى حالتنا هذه ، يبدو وكأنه من أقوال « الرأي العام » . وجميع العلامات الشكلية توضح أن هذا التعليل صادر عن الكاتب الذي هو متضامن معه شكلياً ، إلّا أن التعليل ، فى الواقع ، يتموضع داخل منظور الشخوص الذاتي ، أو منظور الرأي العام .

وبصفة عامة ، فإن التعليل الموضوعي المزعوم هو من خصائص الأسلوب الروائي[٤] ، و يصل إلينا كأنه أحد مُغايرات البناء الهجين ، فى شكل خطابات « أجنبية » مستترة . فالروابط التابعة وروابط النَّسَق (مثل : مادام ، لأن ، بسبب ، رغم ، الخ .) وألفاظ الربط المنطقي (مثل : هكذا ، وبالتالي ، الخ .) تتجرد من نيّة الكاتب المباشرة ، وتكون لها نَبْرة غريبة ، فتصبح منكسرة . بل إنها تَتوضّع تماماً . وهذا التعليل هو بكيفية خاصة ، يميِّز للأسلوب الهزلي حيث يَغْلبُ شكلُ خطاب الآخرين (خطاب الشخوص الملموسة ، أو ، غالباً ، خطاب وسيطٍ من الأوساط)[٥] .

٥ — « ... مثلما الحريق الكبير ينشر في البُعد هَديَره ، فإن الشعلة المقدسة التي نفخ عليها آل بيرنيكل جعلتْ اسم ميردل يُدوِّي أكثر فأكثر . لقد كان اسمه على كل الشفاه وارتاد جميع الآذان . إنه لم يكن هناك أبداً رجل مثل السيد ميردل ، ولن يكون هناك نظيره . وما مِنْ أحد ، كما سَبَق القول ، كان يعرف ما فعله ميردل من أجل ذلك ، **لكن الجميع كان يعلم أنه هو أعظم رجل خرج إلى الوجود ...** » (٢ ، ص ١٣) .

يتعلق الأمر ، هنا ، بمدخلٍ ملحمي ، « هوميروسي » (وبالطبع ، بارودي) ، دَاخِله ينتظم إطراءُ السيد ميردل من لَدُن الحشد : خطاب مستتر ، لغة الآخرين .. ثم يتحدث الكاتب ، لكن على طريقته في التعبير ، عما يعرفه كل واحد (ما أبْرَزْناهُ في الفقرة) ، مما يُضفي طابعاً موضوعياً على حديثه . حتى ليمكن القول بأن الكاتب نفسه لا يُداخله أي شك بخصوص ما يؤكده !

٦ — « ... » والسيد ميردل ، ذلك الرجل الشهير والحِلْية الكبيرة على جبين بلاده ، كان يتابع سباقه المتألق . أصبح واضحاً أن رجلًا **أدّى للمجتمع خدمة جلّى تتمثل في أن يجعله يربح مالًا وفيراً على حسابه** ، ما كان يجوز أن يظل أمداً أطول واحداً من عامَّة الشعب . كان هناك حديث واثقٌ عن إعطائه رتبة البارونتية ، وكثيراً ما كان يأتي ذكرٌ لِلَقب النبالة ..) (٢ ، ص ٢٥) .

هنا أيضاً ، يبدو الكاتب متضامناً ، صورياً ، مع الرأى العام الذى يتملق السيد ميردل بِحَمِيَّة مُمَالِقَة . في الجملة الأولى م جميع الصفات المتصلة به هي من صنع الرأي العام ، وإذن فهي من قبيل الخطاب المستتر للآخرين . والجملة الثانية — « أصبح واضحاً للجميع » — تمّت معالجتها بإلحاح ، من خلال أسلوب موضوعي ، لا باعتبارها رَأْياً ذاتياً ، ولكن كأنها قَبولٌ لحدَثٍ موضوعي لا يقبل النقاش مطلقاً . والصفة : « أدّى للمجتمع خدمة جُلى .. » قد وضعت برُمَّتها على مستوى الرأي العام الذي يُرجِّع صدى الإطراءات الرسمية ؛ إلّا أن الجملة ا لتابعة : « .. إذ يجعله يربح مالًا وفيراً على حسابه — (حساب المجتمع) » هي من كلام الكاتب نفسه ، (كأنه كان يضع استشهاداً بين قوسين) . والجملة الأساسية تستأنف على مستوى الرأي العام . هكذا فإن أقوال الكاتب المبدِّدة للطابع الأسطوري ، تتقدم إلينا كأنها أرض محصورة داخل استشهاد بكلام « الرأى العام » . إنها بنية هجينة نمطية حيث يكون خطاب الكاتب موضوعاً داخل الجملة التابعة ، وخطاب الآخرين داخل الجملة الأساسية ، وكِلْتاهما قد شُيِّدَتا من خلال منظورات دلالية وخِلاقيّة متباينة .

إنّ مجموع الفعل الذي يجري حول السيد ميردل والمقربين إليه ، مُعطى لنا داخل اللغة (أو بالأَحْرى ، داخل اللغات) المتملقة بنفاق ، والصادرة عن الرأي العام : باروديا مُؤَسْلَبَة طوراً للغة المستعملة في حفلات المجتمع المِهْذارة المتزلّفة ، وطوراً للتصريحات الرسمية الوقورة ، وللخطابات المآدب ، وطوراً للطريقة الملحمية الفخمة ، أو للأسلوب الإنجيلي . فالمناخ المخلوق حول السيد ميردل ، والرأي المكوَّن عنه وعن مشاريعه ، يُعْدِيَانِ حتى الشخوص الإيجابية وخاصة بانكس الواعي ، وذلك بإرْغامه على وضع كلّ مَالِه (ومال الصغيرة دوريت) في صفقات ميردل المدهشة .

٧ ــ « ... » كان الطبيب قد تعهد بإخطار هارلي ستريت . ولم يكن « بارو » يستطيع أن يعود مباشرة إلى الأحابيل التى أعدَّها لهيئة المحلفين الأكثر تميّزاً وتنوُّراً في نظره ، وهي هيئة لا يمكن أن تؤثر فيها (كان باستطاعته تأكيد ذلك لصديقه العلّامة) أية سفسطة فارغة ، كما لا يمكن لأية موهبة مهنية مسخَّرة لأغراض دنيئة أن تُرْجَحَ كفَّتُها أمامها (هكذا كان ينوي أن يبدأ كلامه) . أعلن إذن ، للطبيب أنه سيرافقه حتى البيت وأنه سيتجول في الضواحي المحيطة به ، بينما سيدخل صديقه إلى البيت لإنجاز مهمته الكئيبة .. » (٢ ، ص ٢٥) .

هذا بناء هجين مُنجز بصرامة : في إطار خطاب الكاتب (الأخبارى) (لم يكن « بارو » يستطيع العودة مباشرة إلى الأحابيل ... هيئة المحلفين .. أَعْلَنَ للطبيب أنه سيرافقه ... ») قد أُدمجت بداية المرافعة التى أعدها المحامي (بارو) والتى وقع التعامل معها كأنها صفة أُشيرَ إليها بغرض إتمام خطاب الكاتب عن هيئة المحلفين إتماما مباشراً . وهذا اللفظ « هيئة المحلفين » يدخل في سياق الخطاب الإخباري للكاتب (بصفته مُتمماً لازماً لكلمة « أحبولة ») ، وفي نفس الوقت يندرج في سياق مرافعة المحامي التى هي معارضة مُؤَسلَبة . ولفظ أحبولة نفسه الذي صدر عن الكاتب ، يبرز الجانب البارودي للمرافعة التى ينتهي معناها الخادع ، تدقيقاً ، إلى توضيح أنه ليس هناك أحابيل بالنسبة لهيئة محلفين على هذا القدر من « التميُّز » .

٨ ــ « ... نتج عن ذلك أن السيدة ميردل ، وهي امرأة مجتمع ذات تربية مهذبة ، **وضحية مَكْر رجلٍ خشِن ومبتذل** (لأننا سنُصدر عليه مثل هذا الحكم من الرأس إلى القدمين بمجرد ما نكتشف حالة محفظة نقوده) ، تَحتَّم الدفاع عنها بنشاط من طرف الطبقة التى كانت تنتمي إليها ، وذلك لنفس صالح تلك الطبقة ... » (٢ ، ص ٣٣) .

هذه أيضا بنْيَةٌ هجينة حيث تعريف الرأي العام الاجتماعي « للعالم الجميل » (« ضحية مكر رجل خشن ... ») يختلط مع خطاب الكاتب الذي يفضح زيف تلك البيئة وطابعها الانتفاعي .

هذه هى رواية ديكنز « **دوريت الصغيرة** » . وباستطاعتنا ، إجمالًا ، أن نُرصّع مجموع النص بمزدوجات تبرز « الجُزر الصغيرة » للخطاب المباشر والخالص للكاتب ، والمغموره من كل أطرافها بأمواج التعدّد الصوتى ، إلّا أن ذلك لا يُحمَد فِعلُه لأنه ، مثلما رأينا ، كثيراً ما يدخل لفظ واحد ، فى نفس الآن ، إلى خطاب الآخرين وإلى خطاب الكاتب . وأقوال الآخرين ، المسرودة ، المحوَّرة كاريكاتورياً ، المقدَّمة عبر إضاءة معينة ، طوراً مرتبة في كُتَل مُتراصة ، وطوراً مُبعثرة هنا وهناك ، وغالباً ما تكون لا شخصية (« رأي عام » ، لغات مهنة ، أو جنس تعبيري) ، لا تَتَميَّز بطريقة حاسمة عن أقوال الكاتب : فالحدود هي ، عن قصد ، متحركة ومزدوجة ، وكثيراً ما تمر داخل مجموعة تركيبية أو داخل جملة بسيطة ، وأحياناً تقسم الأعضاء الأساسية لنفس الجملة . وهذه اللعبة المتعددة الأشكال **لحدود الخطاب ، ولِلُغات والمنظورات** ، هي أحد الملامح الجوهرية للأسلوب الهزلي .

يتأسس ، إذن ، هذا الأسلوب الهزلي (من النمط الأنجليزي) على تنضيد تراتُبي لِلُغة الجارية ، وعلى ما يتوفر عليه من إمكانات في أن يفصل ، إلى حد معيّن ، نواياه عن تلك الطبقات ، وفي ألّا يَتضامن معها في كل أجزائها . **وبالضبط فإن تنوع اللُّغات ، وليس وحدة لغة مشتركة معيارية ، هو ما يبدو بِمثابة قاعدة يقوم عليها الأسلوب** . صحيح أن التعدد اللساني ، هنا ، لا يتعدى حدود الوحدة اللسانية للُّغة الأدبية (حسب العلامات اللفظية المجردة) ؛ إنه لا يصير نشازاً حقيقياً ، وهو مركّز على مفهوم لساني مجرد ضمن لغة وحيدة (أي لا تقتضي معرفة لهجات أو لغات مختلفة) . لكن الفهم اللساني هو العنصر التجريدي لفهم ملموس ونشيط (بمشاركة الحوار) للتعدد اللساني الحي ، الموضوع داخل الرواية والمنظم فيها تنظيماً أدبياً .

عند السابقين لديكنز : فييلدنغ ، سموليت ، ستيرن ، روّاد الرواية الهزلية الانجليزية ، نجد نفس الأسلبة البارودية لمختلف طبقات وأجناس اللغة الأدبيَّة . إلا أنهم مع ذلك ، يضعون مسافة بينهم وبين تلك اللغات بكيفية أكثر عُنفاً ، ويذهبون في المبالغة إلى أبعد مما ذهب ديكنز (خاصة ستيرن) . إن إدراكهم البارودي الموضَّع لمختلف صيغ اللغة الأدبية يرتاد عندهم (بالأخص في عمل ستيرن) الطبقات العميقة جدّاً من الفكر الأدبي والإيديولوجي ، متحوِّلًا إلى باروديا للبنية المنطقية ، التعبيرية ، لكل خطاب إيديولوجي بما هو عليه (علمي ، أخلاقي — بلاغي — شعري) ، مع ، تقريباً ، نفس التصلُّب الذي نَجِدُهُ عند رابليه .

إن المعارضة الأدبية (بالمعنى الضيق للكلمة) للراوية الريتشاردسونية عند فييلدنغ وسموليت ، ولجميع مُغايرات رواية عصره عند ستيرن ، قد لعبتْ دوراً جوهرياً في بناء لغتهم . والباروديا الأدبية تُبعد أكثر الكاتب عن لغته ، وتُعقِّد زيادةً موقفَه من لغات عصره الأدبية داخل نفس منطقة الرواية . فالصيغة الروائية الغائبة في فترةٍ ما ، تتوضَّع وتصير بيئة تنكسر فيها نوايا الكاتب الجديدة .

لقد كان دور المعارضة الأدبية هذا ، داخل المغايرات الروائية المهيمنة في تاريخ الرواية الأوربية ، دوراً جد كبير . وبالإمكان القول بأن نماذجه ومغايراته الأساسية ظهرت إلى الوجود خلال سيرورة من الهدم البارودي للعوالم الروائية القديمة . هكذا فعل سيرفانتيس ، وميندوزا ، وكريميلسوزن ، ورابليه ، ولوساج وآخرون .

إن رابليه الذي مارس تأثيراً واسعاً على مجموع النثر الروائي ، وبخاصة على الرواية الهزلية ، قد عالج بكيفية بارودية تقريباً ، كل أشكال الخطاب الإيديولوجي (الفلسفي ، الأخلاقي ، العالم ، البلاغي ، الشعري) ، وخاصة الأشكال المؤثرة (بالنسبة له إثارة الانفعال والكذب هما تقريباً دائماً متساويان) ؛ ويذهب إلى حدِّ ممارسة الباروديا على الفكر اللساني . إنه باستهزائه من الكلام البشري الكاذب يُحطم عن طريق الباروديا (من بين أخريات) بعض البنيات التركيبية وذلك بأن يختزل إلى حد العبث بعض عناصرها المنطقية التعبيرية والمدعَّمة (مثلًا ، المحمولات ، والشروح ، الخ .) ويُدرك نَثْررابليه ، تقريباً ، نقاوتَه الكبيرة عندما يأخذ مسافات تفصله عن اللغة (بواسطة مناهجه الخاصة) ويُلغي مصداقية ما هو « مُراد » وتعبيري بكيفية مباشرة وصريحة (الجِدّية « الطنانة »)

داخل الخطاب الإيديولوجي الذي يعتبره اصطلاحياً ومزيَّفاً ومعبراً عن واقع مصنوع وغير ملائم . لكن الحقيقة المواجهة للكذب ليست ، هنا ، متوفرة على أي تعبير لفظي مباشر وقصدي ، ولا على أي لفظ خاص . إنها لا تجد صداها سوى داخل الكشف المتزايد للكذب عن طريق الباروديا . فالحقيقة يُعادُ لها الاعتبار بواسطة اختزال الكذب إلى حد العبث ، إلَّا أنها نفسها لا تبحث عن كلماتها خوفاً من أن ترتبك داخلها ومِنْ أن تتورط في المؤثِّر ، المشجي ، اللفظي .

لإبراز التأثير الضخم لـ « فلسفة خطاب » رابليه على النثر الروائي اللّاحق ، وأساساً على النماذج الكبرى للرواية الهزلية (« فلسفة » عَبَّر عنها لا من خلال الملفوظات المباشرة بل من خلال ممارسة أسْلُوبِهِ اللفظى) ، يجبُ أن نُورد الاعتراف الرابليي الخالص الذي جاء على لسان شخصية « يوريك » فى إحدي روايات ستيرن ، وهو اعتراف يصلح لأن يكون عبارة توجيهية لتاريخ الخط الأسلوبي الأكثر أهمية في الرواية الأوربية :

« ... بل إنني أتساءل عمَّا إذا لم يكن ميلُه التَّعِس إلى الهزل هو ، جزئياً ، وراء مثل تلك القرقعات . ذلك أن يوريك فى الحقيقة ، كان يُغذّي تقزّزاً لَا سَبِيْل للخلاص منه ، تقززاً وراثياً ضد الجِد ، ليس الجد الحقيقى الذي يعرف ثمنه : عندما يكون ضرورياً بالنسبه له فإنه يصير أكثر الرجال جِديَّة فى العالم خلالَ بضعة أيام ، وخلال أسابيع ؛ لكن الأمر يتعلق بالجِد المتصنع الذي يصلح لإخفاء الجهل والبلادة . مع هذاالنوع من الجد كان يجد نفسه دوماً في حرب مفتوحة ، لايهادنه مهما كان محمياً ومحصناً بالدفاع .

« كان أحياناً ، وقد انْجَرَّ عبر حديثٍ ما ، يؤكد أن الجد هو المتقاعس الحقيقي ، وأنه من النوع الأكثر خطورة ، بالإضافة إلى أنه مُتحايل ؛ وكان مقتنعاً بعمق ، أنه خلال سنة واحدة ، عمل الجِد على إفلاس وتشريد كثير من الناس الشرفاء العاقلين ، أكثر ممَّا ارتكبه جميع اللصوص النشالين وناهبُو المتاجر خلال سبع سنوات . وكان يحب أن يقول بأن طيبوبَة قَلْبِ فرحان ليست خطراً على أيِّ أحد ، ولا يمكن أن تؤذي سوى نفسها . بينما جوهر الجد نفسه يتمثل في قَصْدٍ معين وإذن ، يقوم على خداع . إنه طريقة مضمونة لأن نضع ، في العالم ، شهرة رجل نجعله أكثر ذكاء وعلماً ممَّا هو عليه في الواقع . لأجل هذا ، فإنه بالرغم من كل ادعاءاته ، لم يكن الجِد أبداً أفضل ، بل إنه كثيراً ما ظهر أسوأ ممَّا حدَّده به ، قديماً ، رجل فرنسي يتمتع بفكر ثاقب : « الجِد هو سلوك غامض للجسد ، يصلح لإخفاء عيوب النفس » . هذا التعريف للجِد ، كان يوركي يعلق عليه بطيش وجرأة ، مؤكداً بأنه جدير بأن يُنْقَش بحروفٍ من ذهب ... » (٦) .

ويَنْتَصب سيرفانتيس إلى جانب رابليه ، بل إنه بمعنىً ما ، يُجاوزه على صعيد تأثيره الحاسم على مجموع الرواية النثرية . وقد تشرَّبت الرواية الهزلية الأنجليزية ، بعمق ، روح سيرفانتيس . وليس من قبيل المصادفة إذا كان نفس « يوريك » يستشهد بسانشوبانسا وهو على فراش الموت !

عند الهزليين الألمانيين ، خاصة عند هيبيل وجان ـــ بول ، لمَّا كانت معالجة اللغة وتنضيداتها إلى أجناس ، ومهن ، الخ .، هي فى مجملها ذات منهج « سْتِيرني » فإنها عندهم مثلما عند ستيرن ، تنفذ

بعمقٍ إلى الإشكالية الفلسفية الخالصة الموجودة في الملفوظ الأدبي والإيديولوجي ، بما هي عليه . وكثيراً ما يقوم الجانب الفلسفي والبسيكولوجي من علاقة الكاتب بخطابه ، بدفع لعبة النوايا إلى الخلفية ، لتلقي مع الطبقات الملموسة وهي ، أساساً ، طبقات الأجناس التعبيرية والإيديولوجيات ، واللغة الأدبية . (هذا ما ينعكس فى النظريات الإستتقية لجان — بول .)[٧] .

وإذن ، فإن المسلمة اللّازمة للأسلوب الهزلي ، هي التنضيد التراتبى للغة الأدبية وتنوعها ؛ وهو تعدّد لساني يجب أن تنْقذِف عناصره على مستويات لسانية مختلفة ؛ بالإضافة إلى ذلك ، فإن نوايا الكاتب وهي تنكسر عبر جميع هذه المستويات ، تستطيع ألّا ترتبط كليةً بأي واحد منها . كما لو أن الكاتب لا يمتلك لغة خاصة ، لكنه يتوفر على أسلوبه ، وعلى قاعدته الوحيدة والعضوية لضبط اللعبة مع اللغات وتحقيق انكسار داخلها لنواياه الدلالية والتعبيرية . هذه اللعبة مع اللغات ، وغالباً ما يكون هناك غياب تامّ لكل **خطاب مباشر شخصي كليةً صادر عن الكاتب** ، لا تُقلّل بأيّ حال ، كما علينا أن نفهم ، القصديّة العامة العميقة ، أو بتعبير آخر ، لا تنقص من الدلالة الإيديولوجية لكل عمل أدبي .

***

هناك خاصيّتان تُميِّزان إدراج وتشييد التعدد اللساني داخل الرواية الهزلية :

١ — يمكن أن نُدخل إلى الرواية « اللغات » والمنظورات الأدبية والأيديولوجية المتعددة الأشكال — لغات الأجناس التعبيرية ، والمهن ، والفئات الاجتماعية (لغة الرجل النبيل ، والمزارع ، والبائع ، والفلاح) ، كما يمكن أن نُدخل اللغات الموجَّهة ، المعتادة (الثرثرة ، هذَر الحفلات ، لهجة الخدم) ، وهكذا دواليك . صحيح أن هذا الإدخال يتم خاصة في حدود اللغات الأدبية المكتوبة والمتحدَّث بها ، وفى هذا الصدد يجب القول بأنها لا تُنسَب إلى شخوص محدَّدة (لا تنسب إلى الأبطال ، إلى الساردين) بل إنها تُدخَل في شكل غُفل « من جانب الكاتب » متراوحة فى نفس الآن مع خطاب الكاتب المباشر (بدون اعتبار للحدود الدقيقة) .

٢ — اللغات المدْخلة والمنظورات الاجتماعية — الايدولوجية ، مع كونها مستعملة ، بطبيعة الحال ، لهدف تكسير نوايا الكاتب وحَرْفِها ، فإنها يتم كشفها وتحطيمها باعتبارها حقائق مُزيفة ، متملِّقة ، انتفاعية ، قصيرة النظر ، ذات حكم مُتهدِّم ، وغير ملائمة . وفي معظم الحالات ، فإن جميع تلك اللغات المتكوِّنة سابقا ، والمعترَف بها رسمياً ، الرفيعة الشأن ، ذات السلطة ، والرجعية ، هي لغات منذورة للموت وللإبدال . لذلك تُهيمن عدة أشكال ودرجات من الأسلبة البارودية في اللغات المُدخَلة إلى الرواية ، وهي عند الممثلين الأكثر جذرية وتمثّلا لروح رابليه[٨] بخصوص ذلك التنوّع فى الرواية (سيترن وجان — بول) تُقاربُ دَحْضاً لكل ما هو جدي مباشرةً وتلقائياً (الجدي الحقيقي يتمثل في هدم كل جِدي زائف سواء مؤثراً أو عاطفياً[٩] ، ويتخذ موضعاً عند أقصى نقطة من النقد الجذري لهذه الكلمة بما هي عليه) .

وهذا الشكل الهزلي لإدخال وتنظيم التعدد اللساني في الرواية ، هو أساساً ، مختلف عن فئة الأشكال

المحدَّدة بإدخال كاتبٍ مُفترض ، مشخَّص وملموس (كلام مكتوب) أو إدخال سارد (كلام شفوي) .

ولعبةُ الكاتب المفتَرَض التى تُعتبر أيضا خاصية للرواية الهزلية (ستيرن ، هيبيل ، جان ـــ بول) إرث من دونكشوت . إلّا أن اللعبة هنا مَحض طريقة في التأليف تُعزز التَّنسيب والتوضيع العاميْن ، كما تعزز إضفاء الباروديا على الأشكال والأجناس الأدبية .

إن الكاتب والسارد المفترضيْن ، يأْخذان معنى مُغايراً تماماً عندما يُدْخَلَانِ إلى الرواية كَمُوجِّهين لمنظور لساني ولرؤية خاصة للعالم وللأحداث ، ولتقييمات وتنبيرات خاصة سواء ، بالنسبة للكاتب ولخطابه المباشر الحقيقي ، أو بالنسبة للسرد وللُّغات الأدبية « العادية » .

هذه الخصوصية ، وتلك المسافات التي يبتعد بها الكاتب أو السارد المفترضيْن عن الكاتب الحقيقي وعن منظوره الأدبي « العادي » ، يمكنها أن تُقدم درجات وَسِمَاتٍ مختلفة . لكن ، مهما يكن ، فإن ذلك المنظور ، وتلك الرؤية للعالم الخاصيْن بالآخرين ، يقودهما الكاتب ويوجههما بسبب إنتاجيتهما وقدرتهما على أنْ يُظهرا ، من جهة ، موضوعَ التشخيص بمظهر جديد (اكتشاف جوانب ومظاهر جديدة) ، ومن جهة ثانية لأنهما قادران على أن يُضيئا أيضاً بطريقة جديدة ذلك الأفق الأدبي « العادي » الذي انطلاقاً من خلفيته تُدْرَكُ مُميِّزات محكيِّ السارد .

مثلًا ، شخصية بِيلكين اختارها (أو بدقة أكثر : خلقها) بوشكين بصفتها وجهة نظر خاصة ، « غير شعرية » عن أشياء وموضوعات تعتبر تقليدياً ، شعرية : (قصة روميو وجوليت في « الآنسة ـــ الفلاحة » أو « الرقصة الجنائزية » الرومانسية في « صانع النعوش »[١٠] هما مميِّزتان وقصديَّتان بكيفية خاصة) . إن بيلكين ، مثل قصاصي الدرجة الثالثة الذين يأخذ عنهم محكياته ، هو رجل « نثري » بدون أية إثارة انفعال شعري . والنهايات السعيدة ، لحكاياته ، وحتى جريان المحكي ، يناسبان انتظار التأثيرات « الشعرية » التقليدية . وداخل هذا اللّافهم لِلبَّاتُوس الشّعري تكمُن الإنتاجية النثرية لوجهات نَظَر بيلكين .

إن مكسيم مكسيموفيتش في « بطل من هذا الزمان » ، وبانكو الأحمر ، السارد في « المعطف » و « الأنف » ، ومُدَوِّنُو دوستويفسكي ، والرواة الفولكوريون والشخصيات الساردة لميلنيكوف ـــ بيتشيرسكي أوْ لمامين ـــ سيبيرياك ، وكذلك رواة ليسكوف التقليديون[١١] ، و « منشدو » الأدب الشعبي ، وأخيراً الساردون في نثر الرمزيين وما بعد الرمزيين الروس (ريميزوف ، زامياتين) ، بالرغم من كل اختلاف فى الأشكال نفسها للسرد (الشفوية والمكتوبة ، الأدبية ، المهنية ، الاجتماعية ، الإقليمية ، الاصطلاحية ، اللهجوية) ، فإن جميع تلك الشخصيات قد أُدخلتْ في كل رواية باعتبارها كائنات على حدة ، وقصيرة النظر ؛إلّا أنها داخل ذلك النطاق المحدّد ، وداخل الخصوصية نفسيْهما تُنتج وجهات نظر تترجم إيديولوجيتها ومنظوراتها المتفردة لكونها مُعَارِضَةً لوجهات النظر وللمنظورات الأدبية التي انطلاقاً من خلفيتها تكون مُدْرَكة .

إن خطاب الساردين لهذا النوع ، هو دائماً **خطاب الآخرين** (بالنسبة لخطاب الكاتب المباشر ، سواء كان حقيقيا أو مفترضاً) ، ويكون داخل **لغة أجنبية** (بالنسبة لمغاير اللغة الأدبية الذي تكون متعارضة معه لغةُ السارد) .

وفي هذه الحالة تكون أمامنا « لهجة غير مباشرة » ، لا داخل لغة ، بل **من خلال** لغة ، ومن خلال محيط لساني « أجنبي » . نتيجة لذلك ، نشاهد أيضاً انكساراً لنوايا الكاتب .

إن الكاتب يحقق ذاته ويحقق وجهة نظره ليس فقط داخل السارد ، وداخل خطابه ولغته (وهي عناصر تكون موضَّعة **ومُظهَّرَة** بدرجات كبيرة تقريباً) ، وإنما كذلك داخل موضوع المحكي ، ومن وجهة نظر تختلف عن وجهة نظر السارد . وراء محكي السارد ، نقرأ محكياً ثانياً : هو محكي الكاتب الذي يسرد نفس ما يحكيه السارد ، والذي ، بالإضافة إلى ذلك ، يرجع إلى السارد نفسه . كل لحظة من المحكي تكون مدركة بوضوح على صعيديْن : على صعيد السارد ، وحسب منظوره الغيري الدلالي والتعبيري ، ثم على صعيد الكاتب الذي يعبر عن نفسه بطريقة منكسرة داخل ذلك المحكي ، ومن خلاله . والسارد نفسه ، وكل ما هو مسرود ، يدخل سويَّةً داخل منظور الكاتب . إننا نُخمِّن نبرات هذا الأخير ، الموضوعة على موضوع المحكي مثلما هي موضوعة على المحكي ذاته وعلى صورة السارد ، تلك الصورة التى تَنْكَشِف بقدر ما يتسع المحكي ويمو . وعدم إدراك ذلك المستوى الثاني للكاتب ، القصدي المنبَّر ، معناه عدم فهم أي شيء في العمل الروائي .

كما أوْضحنا ذلك ، فإن محكي السارد أو الكاتب المفترض يَتَشيَّد على خلفية اللغة الأدبية العادية ، وعلى المنظور الأدبي المألوف . وكل لحظة من المحكي تكون مرتبطة بتلك اللغة وبذلك المنظور ، مُتجابهةً معهما ، وفوق ذلك يكون التجابه **حوارياً** : وجهة نظر ضد وجهة نظر ، نبرة ضد نبرة ، تثمين ضد تثمين (ولا يكون التجابه مطلقاً وكأنهما ظاهرتان لسانيتان بكيفية مجردة) . هذا الارتباط ، وهذا الاتصال الحواري بين لغتيْن ، ومنظوريْن ، يسمح لِنِيَّة الكاتب أن تتحقق بطريقة تجعلنا نُحسها بِتَميُّز فى كل لحظة من لحظات الرواية . إن الكاتب لا يوجد لا داخل لغة السارد ، ولا داخل اللغة الأدبية « العادية » التي ارتبط بها المحكي (مع أنه قد يوجد أكثر قرباً من إحداهما) ، لكنه يلجأ إلى اللغتين معاً لكي لا يسلم كليةً نواياه لأية واحدة منهما . إنه يستعمل في كل لحظة من عمله الأدبي ، ذلك التساؤل ، وذلك الحواربين اللغات ، من أجل أن يظل ، على الصعيد اللساني ، وكأنه محايد ، وكأنه « رجل ثالث » في الخصومة الناشبة بين الاثنين الآخريْن (حتى ولو كان ذلك الرجل الثالث مُتحيِّز اً) . إن جميع الأشكال المتضمِّنة لسارد أو كاتب مفترض ، تُظهر بكيفية أو بأُخرى ، أن الكاتب متحرر من لغة وحيدة ، وهو تَحرر مرتبطٌ بِتَنْسيب الأنساق الأدبية واللسانية . إنها توضح كذلك أن بإمكان الكاتب ألّا يحدد موقفه على صعيد اللغة ، وأنه يستطيع أن ينقل نواياه من نسق لغوي إلى نسق آخر ، وأن يمزج « لغة الحقيقة » بـ « اللغة المشتركة » ، وأن **يتحدث عن نفسه** في لغة الآخرين ، **وعن الآخرين** في لغته الخاصة به . وكما يوجد في جميع هذه الأشكال (محكي السارد ، ومحكي الكاتب المفترض ومحَكي الشخصية) انكسار لنوايا الكاتب ، فإنه

بالإمكان أن توجد في تلك الأشكال ، وأيضاً في الرواية الهزلية ، مسافات متنوعة بين عناصر معزولة من لغة السارد والكاتب : إذْ يمكن للانكسار أن يكون أكثر قوة أو ضعفاً ، وفي بعض اللحظات يمكن أن يتمَّ امتزاج كلي تقريباً بين الأصوات .

هناك شكل آخر لإدخال وتنظيم التعدد اللساني في الرواية ، وهو مستعمل في جميع الروايات بدون استثناء : ويتعلق الأمر بأقوال الشخصيات . فهذه الأخيرة المتوفرة على درجات مختلفة من الاستقلال الأدبي والدلالي وعلى منظور خاص ، هي أقوال الآخرين في لغة أجنبية ، وتستطيع أيضاً أن تكسر نوايا الكاتب وأن تكون بالنسبة له ، إلى حدٍّ ما ، بمثابة لغة ثانية . فضلًا عن ذلك ، فأقوال شخصية روائية تكاد تمارس دائماً تأثيراً (أحياناً قوياً) على خطاب الكاتب ، فتُرَصِّعه بكلمات أجنبية (خطاب مستتر للشخصية) ، وتُنضّده تراتُبياً ، وإذن تُدخل إليه التعدد اللساني . لذلك حتى عندما لا يكون هناك هزل ، ولا باروديا ، ولا سخرية ، ولا سارد ، ولا كاتب مفترض ، ولا شخصية ــ حاكية فإن تنوع اللغة وتنضيدها يصلحان قاعدةً لأسلوب الرواية . حتى في مثل هذه الحالة ، حيث تبدو ، لأول وهلة لغةُ ، الكاتب وحيدة وأحادية الشكل .. ، مُثْقَلة بالنوايا المباشرة والعاجلة ، فإننا نكتشف ، وراء هذا المستوى الأملس ، الأحادي اللغة ، نثراً ثلاثي الأبعاد ، متعدد اللسان بعمق ، ويستجيب لمقتضيات الأسلوب ويُحدِّده . هكذا الأمر بالنسبة لروايات تورغنيف : فاللغة والأسلوب ، فيما يبدو ، مصنوعان من لغة وحيدة وخالصة . ومع ذلك ، فعنده أيضاً تكون تلك « اللغة الوحيدة » جدَّ بعيدة عن كل مطلقية شعرية . إنها في كُتلتها البَدْئية ، مُنْدمجة ومنجذبة داخل صراع بين وجهات نظر ، وأحكام ، ونبرات أدْخلتها الشخوص فتعرضت تلك اللغة لِعَدْوَى مصائرها وانقساماتها المتناقضة ، وغدتْ مُرصَّعة بكلمات كبيرة وصغيرة ، وبعبارات ، وتعريفات ونعوت ، مفعمة بِنوايا « أجنبية » لا يكون الكاتب متضامناً معها تماماً ، ومن خلالها يكسر نواياه الخاصة به . إننا ندرك بوضوح ، في روايات تورغنيف ، المسافات المختلفة القائمة بين الكاتب وبين بعض عناصر لغته ، والموحية بأوساط مجتمعية أو بآفاق غريبة عنه . ندرك بوضوح ، بدرجات متنوعة ، حضور الكاتب وحضور **قصده الدلالي النهائي** ، داخل مختلف أجزاء لغته . ذلك أن تنوُّع وتنضيد اللغة هما ، بالنسبة لتورغنيف ، عامل أسلوبي جوهري ؛ إنه يقود وينسق حقيقتَه ككاتب ووعيه اللساني هو وعيُ ناثرٍ ، مُنَسَّب .

عند تورغنيف ، يتم إدخال تنوع لغات مجتمع ما ، أساساً ، عن طريق خطابات الشخوص المباشرة من خلال حواراتها . لكن ، وكما سبق القول ، فإن هذا التعدد اللساني الاجتماعي يكون أيضاً متناثراً داخل خطاب الكاتب ، وحول الشخوص ، خالقاً بذلك **مناطقهم الخاصة** . وهذه الأخيرة تتكون من أنصاف ــ خطابات الشخوص ، ومن مختلف أشكال النقلِ المستَتِر لكلام الآخرين ، ومن ملفوظات خطاب الآخر المبعثرة هنا وهناك ، سواء كانت هامّة أو غير هامّة ، ومن إلحاق عناصر تعبيرية بخطاب الكاتب تكون غير خاصة به (نقط التعجّب أو الاستفهام أو نقط الوقوف) . هذه المنطقة هي شعاع الفعل بالنسبة لصوت الشخصية مختلطاً ، على نحو أو آخر ، بصوت الكاتب .

مع ذلك ، نكرر القول بأن تنظيم وتنسيق التيمة الروائية ، عند تورغنيف ، يكون مركّزاً على الحوارات المباشرة ؛ فشخوصه لا تخلق من حولها مناطق شاسعة ومُشْبَعة ؛ عنده ، تكون الهجانات الأسلوبية المعقدة نادرة .

سنتوقف هنا ، عند بعض الأمثلة من التعدد اللساني المتناثر في رواياته :

١ ــ « ... يسمونه نيكولا بيتروفيتس كيرسانوف . كان يملك ، على بُعد خمسة عشر فرست من الفندق الصغير ، مِلكية جميلة تَسَعُ ألفيْ روح ، أو كما كان يحب أن يقول منذ أن أجَّر أراضي لِفَلّاحيه ، « ضيعة » مساحتها **ألفا دسياتين** .. » (آباء وأبناء ، فصل ١) .

فالعبارات الجديدة ، المميزة لتلك الحقبة وللأسلوب الليبرالي ، قد وُضعتْ بين مزدوجتين ، أو أنها تشتمل على تحفّظ .

٢ ــ « ... كان بدأ يحس بِغيظٍ بَهيمٍ . فطبيعته الأرستقراطية لم تكن تستطيع تحمُّلَ رباطة جأش بزاروف . **ليس فقط أن ابن الطبيب ذاك لم يكن يظهر مُرتبكاً ، بل إنه كان يجيبه بخشونة وعلى مضض ، وكان في نبرة صوته شيء من الجلافة يقارب الوقاحة** .. » (آباء وأبناء ، فصل ٦) .

لما كانت الجملة الثالثة من هذه الفقرة ، حسب مؤشراتها الدلالية الشكلية ، جزءاً من خطاب الكاتب ، فإنها تُقدَّم إلينا ، في نفس الآن ، حسب اختيار العبارات (ابن الطبيب ذاك) وحسب بنيتها التعبيرية ، كأنها الخطاب المستَتِر لآخر (لبول بيتروفيتش) .

٣ ــ « ... جلس بول بيتروفيتش إلى طاولته . كان يرْتَدِي بدلة أنيقة للصباح طبقاً للذوق الأنجليزي ، وطربوش صغير يزين رأسه . تلك التسريحة مع ربطة عنق معقودة بإهمال ، كانتا بمثابة الحرية التي يَسمح بها الريف ، ولكن ياقة القميص المنشّاة التى كانت ملوّنة **حسب ما تحدده الموضة للباس الصباح** ، كانت تضغط ، بالصلابة العادية ، على الذقن المحلوق جيداً .. » (آباء وأبناء ، فصل ٥) .

إن هذا الاستحضار الساخر للّباس الصباحي لبول بيتروفيتس ، قد صيغ تحديداً في نبرة جَنْتَلمان من نفس أسلوبه . « حسب ما تحدده الموضة للباس الصباح » ، ليست مجرد تأكيد من جانب الكاتب ، بل هي عبارة تندرج في القاموس العادي لجَنْتَلمان من وسط بول بيتروفيتس ، وقد أوردها في صيغة ساخرة . كان بالإمكان ، تقريباً ، أن توضع بين مزدوجتين . إنها تعليل موضوعي مزعوم .

٤ ــ « ... **لم تكن بشاشة ماتفي إليتس تحمل أي ضرر لجلال طرائقه** . كان يتملق الجميع ، البعض مع تلوين من الاحتقار ، والبعض الآخر مع تلوين من الاعتبار . وكان يغمر النساء بتقديم خدماته وفق صورة **الفارس الفرنسي** الحق ، وكانت تصدر عنه ، باستمرار ، ضحكة كبيرة بدون صدى ، **مثلما يليق بشخصية عظيمة** .. » (آباء وأبناء ، فصل ٤)

هنا أيضا نجد خاصية ساخرة متشابهة ، وقد قُدمت من وجهة نظر صاحب المقام الرفيع نفسه . وعبارة « كما يليق بشخصية عظيمة » هي كذلك تقليل موضوعي مزعوم .

٥ ـــ « ... » في صباح الغد ، توجه ، نيدجانوف إلى بيت سيبياكين ، وهناك ، داخل مَكْتَبٍ ممتاز ، مليء بأثاث ذي أسلوب قاسٍ **مطابق تماماً لكرامة رجل الدولة الليبرالي ، وللجنتلمان** .. » (أراضٍ عذراء ، فصل ٤) .

هنا تركيب مشابه للسابق ، موضوعي ـــ مزعوم .

٦ ـــ « ... **كان سيميون بيتروفيتش يعمل في وزارة البلاط تحت لقب نبيل الغرفة ؛ وقد منعته وطنيته من الالتحاق بالدبلوماسية** حيث كل شيء كان يبدو أنه سيحتم عليه الدخول إليها : تربيته ، تعوده على الناس ، نجاحاته مع النساء ، وصيغة جملته المشهورة : « لكن مغادرة روسيا .. أبداً ! » .. (أراض عذراء ، فصل ٥) .

إن هذا التعليل لرفض سلك الدبلوماسية هو تعليل موضوعي ـــ مزعوم . فكل ما يميز كالوميتزيف قد قُدّم لنا في نبرة الشخصية ذاتها ، وفي وجهة نظره الخاصة ؛ وهو ينتهي بخطاب مباشر يبدو ، حسب تركيب جُمَلِه ، وكأنه جُملة تابعة لخطاب الكاتب . (... كل شيء كان يبدو أنه سيحتم عليه .. لكن مغادرة روسيا .. الخ) .

٧ ـــ « ... كان كالوميتزيف قد حضر لقضاء شهري عطلة في منطقة حكومة س وذلك ليهتم بتدبير ممتلكاته ، أي ليُخيف البعض ، ويقرب إليه البعض الآخر . **بِدُونِ تلك الطرائق هل كان لشيء أن يسير ؟** ... » (أراض عذراء ، فصل ٥) .

نهاية هذه الفقرة ، تأكيد موضوعي مزعوم نموذجي . وبالضبط لاجل إعطاء مظهرِ حكم موضوعي صادر عن الكاتب ، لم يوضع ذلك التأكيد بين مزدوجتين مثلما وقع بالنسبة للأقوال السابقة التي تلفظ بها كالوميتزيف نفسه ، والتي أُدرجت ضمن خطاب الكاتب ، فجاء التأكيد تالياً لها مباشرة وعن قصد .

٨ ـــ « ...) بدون عجلة ، ثبت كالو ميتزيف نظارته الأحادية الزجاج المدوّرة على قوس حاجبيه ، وأخذ يتفحص **ذلك الطالب الصغير الذي كان يُبيح لنفسه ألّا يُشاطِرَه « مخاوفه »** « ... » (أراض عذراء ، فصل ٧) .

هذا بناء هجين نموذجي . فسواء الجملة التابعة أو المفعول به (ذلك الطالب الصغير) من الجملة الأساسية للكاتب ، كلاهما مُقدَّمَتَان من خلال نبرة كالوميتزيف واختيار الألفاظ (طالب صغير .. كان يبيح لنفسه ألا يشاطر ...) قد أمْلَتْهُ النبرات المغتاظة لكالوميتزيف ؛ وفي نفس الآن ، فإن تلك الأقوال ، ضمن سياق خطابه ، مُخْتَرَقَة بِنَبرات الكاتب الساخرة . من ثَمّ ذلك البناء المسنَد بطريقة مزدوجة : إعادة نَقْلٍ ساخرة للكاتب ، ومعارضة لِغَيْظِ الشخصية الروائية .

أخيراً ، نورد أمثلة عن إدراج عناصر تعبيرية لخطاب الآخرين داخل النسق التركيبي لخطاب الكاتب . (نقط الوقوف والاستفهام ، ونقط التعجب .)

٩ ــ « ... كان نيجدانوف في حالة نفسية غريبة . منذ يومين ، ما أكثر الانطباعات والوجوه الجديدة ! لأول مرة في حياته ، ارتبط بفتاة كان ، **حسب احتمال صدق المظهر** ، يحبها حبّاً حقيقياً ؛ لقد حضر البدايات الأولى لعملٍ كان قد خصّص له ، أيضاً حسب احتمال صدق المظهر ، كل قُواه .. وإجمالًا ، هل كان مسروراً ؟ كلّا ! هل كان متردّداً ، هل كان خائفاً ؟ هل كان يحس نفسه مضطرباً ؟ ــ أوه ، بالتأكيد لا !

هل كان يستشعر على الأقل ، ذلك التوتر الذي يغمر كل الكيان ، وذلك الاندفاع الذي يحملك إلى الصفوف الأولى للمحاربين عندما تكون المعركة وشيكة الوقوع ؟ ــ ليس أكثر من ذي قبل ! لكن هل كان يؤمن بذلك العمل في النهاية ؟ هل كان يؤمن بحبه ؟ أوه ! يالك من صانع ملعون للإستتيقا ! يالك من مُرتابٍ كانت تُتمتم بِخُفوتٍ شفتاهُ .

لماذا هذا التعب ، لماذا هذا العزوف عن الكلام ، باستثناء اللحظات التى كان يصرخ فيها ويصير غاضباً ؟ ما هو ذلك الصوت الداخلي الذي كان يحاول أن يخنقه بصرخاته ؟... » (أراض عذراء ، فصل ١٨) .

فى الواقع ، نجد هنا شكلًا من خطاب مباشر لإحدى الشخصيات واستناداً إلى تركيب جملته ، فهو خطاب الكاتب ، إلّا أنه ، استناداً إلى مجموع بنيته التعبيرية ، فهو خطاب نيجدانوف ، كلامه الداخلي ، لكنه وصل إلينا من خلال نقل الكاتب له ، مع أسئلته المستفِزّة وتحفُظاته الكاشفة بطريقة ساخرة (« حسب احتمال صدق المظهر ») . ومع ذلك ، فإن اللون التعبيري لنيجدانوف يظل موجوداً .

ذلك هو الشكل المعتاد لنقل الحوارات الداخلية عند تورغنيف (بصفة عامة ، ذلك هو أحد الأشكال الأكثر تداولًا) . إنه يُدخل إلى مجرى الحوار الداخلي المشوّش ، والمتقطع ، نظاماً وتناسقاً أُسلوبيّين (وإلّا كنا سنضطر إلى إعادة إنتاج تلك الفوضى ، وتلك التقطعات باللجوء إلى الخطاب المباشر) . بالإضافة إلى ذلك ، واستناداً إلى مؤشراته التركيبية الأساسية (ضمير الغائب) والأسلوبية (القاموسية وغيرها) ، فإن ذلك الشكل يسمح بأن نلائم عضوياً وتناسقياً ، بين المونولوج الداخلي لشخص آخر وبين سياق الكاتب . إنه يسمح بأن نحفظ للحوار الداخلي للشخصيات بنيتّه التعبيرية وطابعه الناقص والمتحرك الذي يُميّزه ، وهو أمر مستحيل داخل الشكل الجاف والمنطقي للخطاب غير المباشر بفضل هذه الخصوصيات ، فإن ذلك الشكل هو الأكثر ملاءمة للمونولوجات الداخلية لدى الشخوص . وواضح أنه شكل هجين ، وبإمكان صوت الكاتب أن يتوفر على درجات مختلفة من النشاط ، كما يمكنه أن يُدخل إلى الخطاب المنقول نبرةً ثانية : ساخرة ، مغتاظة ، الخ .

نحصل على نفس التهجين ونفس اختلاط النبرات ، ونفس إزالة الحدود بين خطاب الكاتب وخطاب الآخرين ، بفضل أشكال أخرى فى نقل خطابات الشخوص . مع فقط ثلاثة أنماط من النقل (خطاب مباشر ، خطاب غير مباشر ، خطاب الآخرين المباشر) ، ومع تركيباتها المتعددة خاصة مع طرائق متنوعة في أجوبتها المرصعة وفى تنضيداتها بواسطة سياق الكاتب ، فإنه يمكن التوصل إلى لعبة متعددة للخطابات بما لها من تفاعلات وتأثيرات متبادلة .

إن الأمثلة المأخوذة من أعمال تورغنيف تحدِّد كفايةً دَوْر الشخصية باعتبارها عامل تنضيد تراتبي للغة الرواية ولإدخال التعدد الصوتي . وكما سبقَ القول ، فإن شخصية روائية لها دائما منطقتها ، ومجال تأثيرها على سياق الكاتب المحيط بها . وغالباً ما تتمكن تلك المنطقة من أن تمتد إلى ما وراء حدود الخطاب المباشر المخصَّص لتلك الشخصية . وفي جميع الأحوال ، فإن شعاع فعل صوت مثل تلك الشخصية الروائية الهامة يجب أن يمتد إلى أبعد مما يطاله خطابها المباشر الحقيقي إن تلك المنطقة المحيطة بالشخوص الأساسية هي ، من الناحية الأسلوبية ، أصيلة بعُمق : ففيها تُهيمن أشكال البنيات الهجينة الأكثر تنوّعاً ، ودائماً تكون تقريباً في صيغة حوار ؛ وداخلها ينتشر الحوار بين الكاتب وشخوصه ، وهو ليس حواراً درامياً مُتمفصلًا إلى ردود ، بل إنه حوار خاص بالرواية ، مُنجَز داخل بِنيات لها مظهر مونولوجي . وإمكان مثل هذا الحوار ، الذي هو أحد امتيازات النثر الروائي الملحوظة ، لا يكون فى متناول الأجناس الدراميةوَلا الشعرية الخالصة .

وتُقَدِّمُ مناطق الشخوص هدفاً من بين الأهداف الأكثر أهمية بالنسبة للتحليلات الأسلوبية واللسانية : إذ يمكن أن نكتشف داخلها بناءاتٍ تُلقي ضوءاً تامّ الجِدة على مشكلات التركيب والأسلوبية .

في الأخير ، سنتوقف عند أحد الأشكال الأكثر جوهرية وأهمية فيما يتصل بإدخال وتنظيم التعدد اللساني داخل الرواية : وهو الأجناس المتخلِّلة .

إن الرواية تسمح بأن تُدخل إلى كيانها جميع أنواع الأجناس التعبيرية ، سواء كانت أدبية (قصص ، أشعار ، قصائد ، مقاطع كوميدية) أو خارج ــ أدبية (دراسات عن السلوكات ، نصوص بلاغية وعلمية ، ودينية ، الخ) . نظرياً ، فإن أي جنس تعبيري يمكنه أن يَدْخُلَ إلى بنية الرواية ، وليس من السهل العثور على جنس تعبيري واحد لم يسبق له ، في يوم ما ، أن ألحَقَهُ كاتب أو آخر بالرواية . وتحتفظ تلك الأجناس ، عادة ، بمرونتها ، واستقلالها ، وأصالتها اللسانية والأسلوبية .

أكثر من ذلك ، فإنه توجد فئة من الأجناس التعبيرية الخاصة التي تلعب دوراً بنَّاءً جد هامّ داخل الروايات ، بل إنها أحياناً ، تحدد حتى بنية المجموع خالقة بذلك مغايرات للجنس الروائي . تلك الأجناس هي الاعتراف ، والمذكرات الخاصة ، ومحكي الأسفار ، والبيوغرافيا ، والرسائل ، الخ . إنها لا تستطيع وحسب أن تدخل جميعها إلى الرواية باعتبارها عناصر تكوين أساسية ، بل هي أيضاً تحدد شكل الرواية بِرُمَّتها (رواية ــ اعتراف ، رواية ــ مذكرات ، رواية ــ رسائل) وكل واحد

من تلك الأجناس يملك أشكاله اللفظية والدلالية لتمثُّل مختلف مظاهر الواقع . كذلك ، فإن الرواية تلجأ إلى تلك الأجناس ، تدقيقاً ، على اعتبار أنها أشكال مُشيَّدة من الواقع . إن دور تلك الأجناس المتخللة جد كبير لدرجة أن الرواية يمكن أن تبدو وكأنها مجردة مِنْ إمكانيتها الأولى في المقاربة اللفظية للواقع ، ومُتطلِّبة لتشييد أولي لذلك الواقع بواسطة أجناس تعبيرية أخرى ، مادامت الرواية نفسها لا تعدو كونها توحيداً تأليفياً ، من الدرجة الثانية ، لتلك الأجناس اللفظية الأولى .

جميع تلك الأجناس التعبيرية التي تدخل إلى الرواية تحمل إليها معها لغاتها الخاصة ، مُنضَّدة ، إذن ، وحدتُها اللسانية تنضيداً تراتبياً ، ومعمقةً بطريقة جديدة تنوع لغاتها . وكثيراً ما تأخذ لغاتُ الأجناس خارج ـــ الأدبية الملحقَة بالرواية ، أهميةً بالغة لدرجة أن إلحاقها بالنص الروائي (مثلًا إدخال الجنس الرسائلي) يسترعي الانتباه ليس فقط في تاريخ الرواية وإنما كذلك في تاريخ اللغة الأدبية بعامَّة .

يمكن للأجناس المتخلّلة أن تكون مُباشرةً قصديةً أو مُوضَّعة كليةً ، أي متجردة تماماً من نوايا الكاتب ، فلا تكون في صيغة « قول » بل فقط « مُظْهَرة » ، كأنها شيء ، بواسطة الخطاب . لكن ، غالباً ما تعمد تلك الأجناس بدرجات متنوعة ، إلى كَسْر نوايا الكاتب وَحَرْفِها ، وبعض عناصرها قد تبتَعِدُ بكيفية مختلفة ، عن المستوى الدلالي الأخير للعمل الروائي .

هكذا ، فإن الأجناس الشعرية المنظومة (الغنائية ، مثلًا) ، المدَرجة في رواية ، يمكنها أن تبدو قصديةً شعرياً وبكيفية مباشرة ، بدون سُوءِ نيَّة . هذا ما ينطبق ، مثلًا ، على الأشعار التي أدخلها جوته إلى روايته « ويلهيم ميستر » Wilhelm Meister . وكان الرومانسيون يُدرجون أبياتاً شعرية ضمن كتاباتهم النثرية : ومعلوم أنهم كانوا يعتبرون وجود أبيات شعرية في الرواية (باعتبارها تعبيرات مباشرة عن نوايا الكاتب) بمثابة علامة مكوِّنة للجنس الروائي . وفي حالات أخرى ، تقوم القصائد المدمَجة بتكسير نوايا الكاتب . مثلًا ، قصيدة لينسكي في رواية « **أوجين أونكين** » لبوشكين : « إلى أين حلّقتم .. » . فإذا كان بالإمكان (كما يفعل البعض) إسناد الأبيات الواردة في « **ويلهيم ميستر** » إلى جوته مباشرة ، فإن قصائد لينسكي لا يمكن أن تُرْبَط بشيء إلى شعر بوشكين إلّا إذا صنَّفناها ضمن نوع خاص من « الأسْلبات البَّارودية » (حيث يجب أن نضع أيضاً أبيات كرينوف الواردة في رواية بوشكين النثرية « **ابنةُ القُبطان** ») . أخيراً ، يمكن للأبيات الشعرية المدرَجة في الرواية أن تكون ، تقريباً ، موضوعية تماماً ، مثلما هو الشأن بالنسبة لشعر القبطان لِيبْيَدكين في رواية **الشياطين** لدوستويفسكي .

ونجد حالة مشابهة ، لِما تقدم ، في إدخال جميع أنواع الحكم والأقوال المأثورة إلى الرواية : إنها تستطيع أيضاً أن تتأرْجح بين الأشكال الغيريّة الخالصة (الكلمة المُظْهَرة) وبين الأشكال القصدية مباشرة ، أي تلك التي تتقدّم وكأنها الحِكَم الفلسفية الدالّة دلالة شاملة عن الكاتب ذاته (كلام مُعبَّر عنه بطريقة مطلقة بدون تحفظ ولا تَباعد) . هذا ما نجده في روايات جان ـــ بول الزاخرة بالأقوال المأثورة ؛ ففيها يطالعنا سلّم طويل من القيم ، انطلاقاً من تلك التي هي غيرية خالصة ، إلى

رواياته القصدية مباشرة ، مروراً بالدرجات الأكثر تبايُناً من حيث تكسير نوايا الكاتب .

في أوجين أونكين ، تبدو الأقوال المأثورة والحِكَم على صعيد الباروديا أو على صعيد السخرية ؛ وبعبارة أخرى ، فإن نوايا الكاتب فيها تظهر تقريباً ، مُكسَّرة . لنأخذ ، مثلًا ، هذه الحكمة :

للذّي يفكر ويعيش ، المستحيل
هو رؤية الناس بدون احتقار ،
ويأتي لِبَلْبَلةِ قلب حساس
شبحُ الأزمنة الذى لا يعود .
هذا الشبح لا شيء بعد يَسُرُّه ،
ذاكرته تلاحقها ثعابين ،
والندم جحيمُه ..

إن الحكمة هنا معالجة وكأنها معارضة شعرية خفيفة ، بالرغم من أننا نلمح ، باستمرار ، قُربَها ، بل انصهارها ، مع نوايا الكاتب . لكن الأبيات التالية (للكاتب المفتَرَض ولأونكين) تبادر إلى تعزيز النبرات الساخرة بكيفية بارودية ، وتُلقي بِتَلوينٍ من التوضيع على تلك الحكمة :

لكن كل ذلك كثيراً ما يُضفي
طلاوةً على الأشياء التي تُقال ...

نلاحظ أن هذا التلوين قد شُيِّد داخل شعاع فعل صوت أوجين أونكين ، وضمن منظوره الشخصي ، ونبراته الخاصة به . إلّا أن تكسير نوايا الكاتب هنا ، داخل أصداء صوت أونكين ، وضمن منطقة « أونكين » هو تكسير مغاير لما نجده فى منطقة لينسكي ، مثلًا . (انظر المعارضة لموضّعة تقريباً لأبيات لينسكي فى نهاية هذه الدراسة) .

يمكن لهذا المثال أن يوضح لنا أيضاً ، ذلك التأثير الذي حلّلناه آنفاً ، لخطابات الشخوص على خطابات الكاتب . فالقول المأثور الذي استشهدنا به ، مُفعم بنوايا أونكين (« البايرونية » ، حسب الموضة آنذاك) ، كذلك فإن الكاتب ليس متضامناً معها كليةً ، ويحافظ ، إلى حدٍّ ما ، على مسافةٍ تُبعِدُهُ عنها .

وتتعقّد المسألة جدّياً عندما تُدرَج أجناس تعبيرية جوهرية ضمن الجنس الروائي (اعترافات ، مذكرات خاصة ، الخ .) . فتلك الأجناس أيضاً تُدخل لغاتها ، غير أن هذه الأخيرة يُنظر إليها ، قبل كل شيء ، على أنها وجهات نظر مُؤوَّلة و « مُنتجة » ، مجرَّدة من الاصطلاحات الأدبية ، وتُوسّع الأفق الأدبي واللساني ، مُسعفةً الأدب على غزو عوالم جديدة من المفهومات اللفظية التى سبق الإحساس بها وإخضاعها جُزئياً فى مجالات أخرى من حياة اللغة — فى مناطق خارج — أدبية .

اللّعب الهزلي مع اللغات ، السرد الذي « لا يأتي من الكاتب » (بل من السارد ، ومن الكاتب

المصطلح عليه ، ومن الشخصية) ، خطابات البطل ومناطقه ، الأجناس المتخلّلة ، المدرَجة ، أو « المرصّعة » ، تلك هي الأشكال الأساسية التي تسمح بإدخال وتنظيم التعدد اللساني في الرواية . جميعها تُتيح تحقيق صيغة الاستعمال غير المباشر ، المقَيَّد ، المتباعد ، لِلُّغات . جميعها تؤشر على تنسيب الوعي اللساني وتمنحه الحس الخاص به فى توضيع اللغة وفيما يرجع لحدوده التاريخية والاجتماعية ، بل والجذرية (حس اللغة بصفتها لغة) . وهذا التنسيب لا يتحكم مطلقاً في تنسيب النوايا الدلالية نفسها : إذ يمكن أن تكون النوايا مطلقة حتى في مجال الوعي اللساني لِلنثر . لكن ، بالضبط ، لأن فكرة لغةٍ وحيدة (باعتبارها لغة لا تُدْحَض وبدون تحفظات) هي فكرة غريبة عن النثر الروائي ، فإن على الوعي النثري أن يُنسِّق نواياه الدلالية الخاصة ، ولو كانت مطلقة . إنه فقط داخل لغة واحدة ، وفى حضن لغات كثيرة متفرعة عن التعدد اللساني ، يجد الوعي النثري نفسه في ضيق ؛ ذلك أن جَهوَرِيَّة لسانية وحيدة لا يمكن أن تكفيه ..

إننا لم نتناول سوى الأشكال الأساسية ، المميزة ، للأنواع الأكثر أهمية في الرواية الأوربية ، وبطبيعة الحال ، فإنها لا تَستنفد جميع الوسائل الممكنة لإدخال وتنظيم التعدّد اللساني في الرواية . يُضاف إلى ذلك ، أن بالإمكان الملاءمة بين جميع تلك الأشكال في روايات ملموسة ، وبالتالي ، داخل مُغايرات للجنس الروائي تَخلقها مثلُ تلك الروايات . **فَدونْكيشوت**لسيرفانتيس ، النموذج الكلاسيكي الخالص إلى أبعد حد في جنسه الروائي ، يحقق بطريقة بالغة العمق والاتساع ، جميع الإمكانات الأدبية للخطاب الروائي ذي اللغات المتنوعة والحوار الداخلي .

***

إن التعدد اللساني المدرج في الرواية (مهما تكن أشكال إدارجة) هو **خطاب الآخرين داخل لغة الآخرين** ، وهو يُفيد في تكسير التعبير عن نوايا الكاتب . وهذا الخطاب يقدم التفرُّد في أن يكون **ثنائي الصوت** . إنه يخدم ، بِتآنٍ ، متكلميْن ويعبر عن نيتيْن مختلفتيْن : نيّة مباشرة — هي نية الشخصية التى تتكلم ، ونية — مكسَّرة — هي نية الكاتب . مثل هذا الخطاب يشتمل على صوتيْن ، وعلى معنييْن ، وعلى تعبيريْن . فَضلًا عن ذلك ، فإن الصوتيْن مترابطان حوارياً وكأنهما كانا يتعارفان (مثلما يتعارف ردَّان في حوار ، ويتشيّدان داخل تلك المعرفة المتبادلة) ، وكأنهما كانا يتحادثان سويةً . إن الخطاب الثنائي الصوت هو دائماً ذو حوار داخلي . هذا ما نجده فى الخطابات الهزلية ، والساخرة ، والبَّارودية وفي الخطاب التكسيري للسارد وللشخوص ، وأخيراً فى خطاب الأجناس المتخلّلة : فهي جميعها خطابات ثنائية الصوت ، ذات صيغة حوارية داخلياً . فيها جميعها توجد بذرة حوار كَامِنٍ ، غير مُنْتَشر ، مركز على نفسه ، حوارٍ لصوتيْن ، ومفهوميْن للعالم ، ولغتيْن .

طبيعي أن الخطاب الثنائي الصوت ذا الحوار الداخلي ، هو أيضاً ممكن داخل نسق مغلق ، خالص ، ذي لغة وحيدة ، بعيدة عن النسبية اللسانية للوعي النثري ، فهو ، إذن ، ممكن داخل الأجناس الشعرية الخالصة . مع ذلك فهو محروم من أرض مُسعفة على أي نمو ملحوظ وجوهري

كيفما كان . إن الخطاب الثنائي الصوت جد منتشر في الأجناس البلاغية ، غير أنه ، هنا أيضاً ، ببقائه داخل حدود نسق لساني وحيد ، لا يكون مُخْصَباً برابطة عميقة مع قُوى الصيرورة التاريخية التي تُنضّد تراتبيا اللغة ، وفي أحسن الحالات ، لا يكون سوى الصدى البعيد والمختزَل لخصام جدالي فردي عن تلك الصيرورة .

يمكن لثنائية صوتية شعرية وبلاغية من هذا النوع ، مُنتزَعة من سيرورة تنضيد اللغة ، أن يتم نموها وانتشارها بطريقة ملائمة داخل حوار فردي أو نزاع شخصي أو محادثة تجري بين فردَيْن . في هذه الحالة ، ستكون ردود ذلك الحوار محايثة للغةٍ وحيدة : تستطيع أن تكون على خلاف ، متناقضة ، لكنها لن تكون لا متعددة اللسان ولا متعددة الأصوات . مثل هذه الثنائية الصوتية التي تَنْحصر داخل حدود نفس النسق اللساني المغلق الواحد ، بدون توجيه اجتماعي ـــ لساني حقيقي وجوهري ، لا تستطيع أن تكون سوى لَازِمةٍ أسلوبية ثانوية للحوار وللأشكال الجدالية(١٢) . إن الازدواجية الداخلية (الثنائية الصوتية) لخطابٍ يفي بمتطلبات لغة واحدة ووحيدة ، وأسلوب ذى مونولوج مُدَغّم ، لا يمكنها أبداً أن تتكشّف هامّة : إنها لعبة ، زوبعة داخل كأس ماء !

شيء مختلف تماماً ما هي عليه الثنائية الصوتية في النثر . هنا ، انطلاقاً من النثر الروائي لا تمتح طاقتها أو التباس صيغتها الحوارية من النشازات ، وسوء التفاهمات ، والتناقضات الفردية (ولو كانت فى المصائر الفردية جد مأساوية بقدر ما هي عميقة الحوافز)(١٣) : في الرواية تكون لتلك الثنائية الصوتية جذور ضاربة بعمق في تنوع الخطابات ، وفي تنوع اللغات السوسيو ـــ لسانية جوهرياً . بكل تأكيد ، في الرواية أيضاً يكون التعدد اللساني دائماً مشخصاً ، مجسداً ، داخل وجوه بشرية بينها خلافات وتناقضات مُفرَّدة . لكن هنا ، تكون تلك التناقضات بين الإرادات والذكاءات الشخصية ، منبعثة من تعددٍ لساني اجتماعي هو الذي يُعيد تأويلها . فتناقضات الأفراد ليست ، هنا ، سوى قمّة أمواج محيط من التعدد اللساني الاجتماعي يضطرب ويتحرك فيجعلها متناقضة بِشدَّة ، مُشبِعاً وعيها وخطاباتها بتعدديته اللسانية الأساسية .

هذا هو السبب الذي من أجله لا يمكن للصوغ الحواري الداخلي للخطاب الثنائي الصوت الأدبي نثراً ، أن يكون أبداً مُستنفَداً على مستوى التيمات (مثلما أنه لا يمكن أن تُستنفد الطاقة الاستعارية للغة) . إن من غير الممكن أن ينتشر الصوغ الحوارى كليةً داخل حوار مباشر يدور حول موضوع أو معضلة ، ويكون بمقدوره أن يُحيِّن تماماً الإمكان الحواري الداخلى المتضمَّن في التعدد اللغوي اللساني . فالصوغ الحواري الداخلي للخطاب النثري حقيقة ، المنحدر عضوياً من لغة مُنضدة مُتعددة الصوت ، لا يمكن أن يكون حقّاً دراميا بكيفية هامّة ومكتملة (منتهية بالفعل) ؛ إنه لا يدخل برمته في أُطر حوار مباشر ، ومحادثة بين أفراد ، إنه ليس قابلًا كله للانقسام إلى ردود محدَّدة بوضوح(١٤) . هذه الثنائية الصوتية النثرية لها تَشكُّلها الأولي في اللغة ذاتها (مثلما هو الشأن أيضاً بالنسبة للاستعارة الحق ، وبالنسبة للأسطورة) ، فى اللغة باعتبارها ظاهرة تعيش فى تطور تاريخي ، منضدة اجتماعياً وممزَّقة طوال ذلك التطور .

تنسيب الوعي اللساني ، إسهامه الجوهري في التكثير والتنويع الاجتماعيْين للّغات الموجودة في صيرورة ، تلمُّسات النوايا والمقاصد الدلالية والتعبيرية لذلك الوعي بين اللغات (التي هي أيضاً مؤولة وموضوعية) ، حتمية قيام لهجةٍ بالنسبة لذلك الوعي ، غير مباشرة ، مُقيَّدة ، مُكسَّرة : تلك هي المسلمات الضرورية لثنائية الصوت الأصيلة في الخطاب الأدبي النثري . وهذه الثنائية الصوتية يكشفُ عنها مسبقاً الروائي في التعدد اللساني والصوتي اللذيْن يحتَضِنانِه ويُغذيان وَعْيَه ؛ إنها لا تُخْلَق داخل خصام جدالي مصطنع ، فردي ، بلاغي ، يدور بَيْن أفراد .

وَإذا فَقَد الروائي الأرض اللسانية لأسلوب النثر ، وإذا لم يعرف كيف يرتقي إلى مستوى الوعي التنسيبي ، الجاليلي ، باللغة ، وإذا لم يستمع إلى الثنائية الصوتية العضوية وإلى الحوار الداخلي للكلمة الحية المتحوِلة ، فإنَّهُ لن يفهم ولن يحقق أبداً ، الإمكانات والمعضلات الحقيقية للجنس الروائي . يمكنه ، بطبيعة الحال ، أن يخلق عملًا يشبه كثيراً الرواية في تركيبه وتيماته ، « مصنوعاً » تماماً مثل رواية ، لكنه لن يكون قد أبدع رواية . سَيخُونُه دائماً أسلوبُه . سنجد عند ذلك الروائي مجموع لغةٍ واحدة ، خالصة ، متواطئة ، مزهوة بنفسها بطريقة ساذجة أو بليدة (أو متوفرة على ثنائية صوتية متخيلة ، أولية ، مصطنعة) . وسنرى أن مثل ذلك الكاتب لم يجد عناءً في التخلص من التعدد الصوتي : بكل بساطة ، لا يدرك التنوع الجوهري للغة الحقيقية . إنه يعتبر التناغمات الاجتماعية المولِّدة لنبرة الكلمات ، على أنها ضوضاء مزعجة ، تتطلب الحذف ! مَنْزوعةً من التعدد اللساني الأصيل للغة ، فإن الرواية تَنْحَلُّ ، غالباً ، لتصبح دراما (نقصد دراما جدّ سيئة) ، صُنِعتْ لتُقرأ مصحوبة بتعليقات دسمة وَ « مشيَّدة فنياً » . وفي رواية مثل هذه مجردة من خصائصها ، فإن لغة الكاتب تقع لا محالة في وضعية صعبة وعبثية ، هي وضعية لغة الإرشادات المشهدية(١٥) .

إن الخطاب الثنائي الصوت ملتبس . لكن الخطاب الشعري ، بمعناه الضيق ، هو أيضاً ملتبس ومتعدد الدلالة الثقافية . وفي هذا يكمن اختلافه الجوهري عن الخطاب ــ المفهوم ، والخطاب ــ المصطلح . فالخطاب الشعري استعارة تقتضي أن ندرك فيها بوضوح معنييْها الاثنيْن .

لكن ، مهما تكن الطريقة التى نفهم بها العلاقة المتبادلة للمعاني داخل رمز شعري (وجه استعاري) ، فإن هذه العلاقة ليست ، في كل الأحوال ، ذات طبيعة حوارية ، ولا يمكن أبداً ، بأي تَعلُّل كان ، أن نتصور وجهاً بلاغياً (استعارة ، مثلًا) قائمة موزعةً على ردَّيْن داخل حوار ، أي أن يكون معنياها الاثنان مُقسمين بين صوتيْن مختلفين . لذلك فإن المعني المزدوج (أو المعاني المتعددة) للرمز لا يستتبع قط تنبيراً مزدوجاً . على العكس ، يكفي المعني الشعري المزدوج لصوت واحد ، وَلِنَسَقٍ واحدٍ من التّنبيرات . وبالإمكان أن نؤول العلائق المتبادلة للمعاني وللرموز حسب المنطق (باعتبار علاقة الخاص أو الفرد بالعام ، مثلًا اسم علم أصبح رمزاً ؛ أو باعتبار علاقة الملموس بالمجرد ، الخ .) ؛ ويمكن أن نؤولها بطريقة فلسفية ــ أونطولوجية كأنها علاقة خاصة بالتشخيص ، أو كأنها علاقة بين ظاهرة وواقع ؛ كما يمكن أيضاً أن نضع في المستوى الأول الجانب الانفعالي والخلاقي لذلك التعالق ، لكن جميع تلك الأنماط من العلائق المتبادلة بين المعاني لا تخرج ، ولا يمكنها

أن تخرج ، عن حدود علاقة الخطاب بموضوعه وبمختلف مظاهر ذلك الموضوع . بين الخطاب وموضوعه تقع جميع الأحداث ، ومجموع لعبة الرمز الشعري . ولا يستطيع الرمز أن يخمن علاقة جوهرِيَّةً قائمة مع كلام الآخرين ومع صوتهم . فالتعدد الدلالي للرمز الشعري يفترض وحدة ومطابقة الصوت لنفسه ، وتوحده الكامل داخل كلامه . وبمجرد ما يرتاد لعبة الرمز هذه ، صوتٌ أجنبي ، أو نبرة أجنبية ، أو وجهة نظر محتملة مخالفة ، فإن المستوى الشعري يتحطم والرمز يُنْقل إلى مستوى النثر .

وَلِفَهْمِ التمييز بين الدلالة الثقافية الثنائية الشعرية ، وبين الثنائية الصوتية النثرية ، يكفي أن نفهم أي رمز ، وأن نُنَبِّرَهُ من أوَّله إلى آخره بطريقة ساخرة (طبيعي أن يتم ذلك فى سياق هامّ مطابق) ، وبعبارة ثانية ، يكفي أن نُدخل إليه صَوْتَنَا الخاص ، وأن نكسر فيه نيته الجديدة(١٦) . نتيجة لذلك ، فإن الرمز الشعري (مع بقائه رمزاً) يَنْتَقِلُ فى نفس الآن إلى مستوى النثر ، ويصبح خطاباً ثنائيَّ الصوت : بين الخطاب وموضوعه يندرج خطاب ، نبرة أجنبية ، وفوق الرمز يقع ظِلٌّ من التوضيع (بطبيعة الحال ، ستتكشَّفُ البنيةُ الثنائيةُ الصوت بدائيةً وَبسيطة) .

لديْنا مثال عن هذا التحويل النثري البسيط للرمز الشعري ، في المقطع الخاص بِلينسكي فى الرواية الشعرية : **أوجين أونكّين** :

« طيِّعاً بين يدي الحب كان يغني الحب
وكان غناؤه واضحاً
مثل أفكار عذراء بريئة
مثل نوم طفل صغير
مثل القمر ...»

فالرموز الشعرية لهذا المقطع موجهة فى الوقت نفسه إلى مستوييْن : مستوى غناء لينسكي نفسه من منظور دلالي وتعبيري يوافق « روحه المتشبعة بروح جامعة كوتنكين(١٧) » ، ومستوى خطاب بوشكين الذي يعتبر « روحاً على شاكلة كوتنكين » بلغتها وشعريتها الخاصتيْن ، بمثابة ظاهرة للتعدد اللساني الأدبي في عصره ، جديدة إلّا أنها بدأت تصير نمطية : فهي نَبْرة جديدة وصوت جديد وسط أصوات متعددة لِلُغة الأدبية ولمفهومات العالم الأدبي ، وللوجود الخاضع في تدبيره لتلك المفهومات . وهناك أصوات أخرى داخل تلك المجموعة من حياة الحروف : فهناك لغة أونكين على طريقة بايرون ، وشاتوبريان وهناك لغة وعالم « ريتشاردسون » عند تاتيانا فى الريف ، واللهجة الإقليمية المألوفة فى القُصيْر الريفي لآل لارين ؛ وهناك لغة وعالم تاتيانا في بترسبورغ إلى جانب لغات أخرى من بينها لغات الكاتب غير المباشرة المتنوعة والتي تتحول على إمتداد الرواية . كل هذا التعدد اللساني (**أوجين أونكّين** موسوعة من أساليب ولغات العصر) يُوجّه نوايا الكاتب ويخلق الأسلوب الأصيل الروائي لذلك العمل .

هكذا إذن ، فإن صور المقطع الذي ذكرناه ، بوجودها كرموز شعرية من منظور لينسكي

القصدي ، قد أصبحت ، داخل نسق خطابات بوشكين ، رموزاً نثرية ذات صوتيْن . وهي بطبيعة الحال ، رموز أصيلة للفن الأدبي النثري ، منحدرة من تعدد لساني أدبي يتطور في تلك الحقبة ، وليست مطلقاً باروديا بلاغية مصطنعة ولا دعابة هزلية .

ذلك هو الاختلاف بين الثنائية الصوتية الأدبية الذرائعية ، وبين الأحادية الصوتية للدلالة الثنائية أو المتعددة في الرمز الشعري . ان دلالة الخطاب الثنائي الصوت ذى الصوغ الحوارى داخليا ، حبلى بِحوار ، ويمكنها ، فعلياً ، أن تُولد حوارات لأصوات مفروقة فى الواقع (لا تكون حوارات دراميه ، بل يائسة عندما تُكتب نثراً) . وبالرغم من ذلك فان الثنائية الصوتية الشعرية لا ينضب معينها قط داخل تلك الحوارت ، إنها لا تستطيع أن تكون مُبعدة تماماً من الخطاب ، لا بواسطة تفكيك مفصلي منطقي ، وإعادة توزيع لأعضاء فترة فريدة من حيث طابعها المونولوجي (مثلما هو الشأن في البلاغة) ، ولا بواسطة قطيعة درامية بين ردود حوار يحتاج إلى اكتمال . إن الثنائية الصوتية الحقيقية ، بتوليدها لحوارات روائية نثرية ، لا ينضب معينها من جراء ذلك وتظل داخل الخطاب ، وداخل اللغة ، كأنها نبع لا ينضب من الصوغ الحواري ؛ ذلك أن الصوغ الحواري الداخلي للخطاب هو النتيجة الطبيعية اللّازمة لتنضيد اللغة تراتُبياً ، وهو العاقبة الناجمة عن « شدَّة امتلائه » بالنوايا المتعددة اللغات . غير أن ذلك التنضيد ، والامتلاء الشديد ، مثل الإثقال القصدي لجميع الكلمات والأشكال التي تتصل به ، هو النتيجة الحتمية للتطور التاريخي للغة المتناقض اجتماعياً .

وإذا كانت المعضلة المركزية لنظرية الشعر هي معضلة الرمز الشعري ، فإن معضلة نظرية النثر الأدبي المركزية هي معضلة خطابٍ ذي صوتيْن مُصاغ حواراً داخلياً ، في جميع أنماطه ومُغايراته العديدة .

بالنسبة للروائي ــ الناثر ، فإن الموضوع مشوّش داخل خطاب الآخرين الذين يتحدثون عنه ؛ إنه موضوع مَوْضِعَ تساؤل ، مُنَاهَض ، مؤوَّل ومُثمَّن بطرائق مُختلفة ، وغير مفصول عن استيعاء اجتماعي متعدد الأصوات . وعن ذلك العالم « الذي وُضع من جديد موضع تساؤل » والذي لا ينفصل عن ا ستيعاء اجتماعي متعدد الأصوات ، يتحدث الروائي في لغة مُنوَّعة وَمَصُوغَة داخلياً في حوار . على هذه الشاكلة ، تتبدّى له اللغة والموضوع في مظهرهما التاريخي ، وفي صيرورتهما الاجتماعية المتعددة الأصوات . بالنسبة له ، لا يوجد عالم خارجَ وَعْيه الاجتماعي المتعدد الأصوات ، كما لا توجد لغة خارج النوايا المتعددة التي تُنَضِّدها . لذلك ، في الرواية كما في الشعر ، يمكن للغة (أو بدقّة أكثر : للغات) أن تتحد بكيفية عميقة ، لكن أصيلة ، مع موضوعها وعالمها . ومثلما أن الصورة الشعرية تبدو متولدة ومُنحدرة عضوياً من اللغة ذاتها ، ومتكوّنة مُسبقاً فيها : فَإن الصورَ الروائية تظهر ملتحمة عضوياً بلغتها المتعددة الصوت ، المكوَّنة مسبقاً داخلها على نحوٍ ما ، في أعماق تعدُّديتها اللغوية ، العضوية ، الخاصة بها . إن « تباعد » العالم وَ « إفراط تباعد اللغة » يمتزجان داخل الرواية في حدث واحد لنمو العالم المتعدد اللغة ، وداخل الاستيعاء والخطاب الاجتماعي .

وعلى الخطاب الشعري أيضاً بالمعنىَ الضيق ، أن يتسلّل إلى أن يصل إلى موضوعه عبر خطاب

الآخرين الذي يُشوشه ويُربكُه ؛ إنه يجد لغة متعددة وكأنها سابقة له في الوجود ، فيتحتم عليه أن يصل إلى وحدته المبدَعة (مبدعة وليست معطاة) والجاهزة ، وإلى قصديته الخالصة . لكن هذا المسير للخطاب الشعري نحو موضوعه ونحو وحدة اللغة ، والذي يلتقي خلاله أيضاً ، وباستمرار ، خطاب الآخرين ويَتوجَّه معه بالتبادل ، يظل ضمن حُثالةِ سيرورة الإبداع ، ويتلاشى مثلما تتلاشى إسقالةُ عمارةٍ انتهى بناؤها . عندئذ ، يرتفع العمل ا لشعري المنتهي مثل خطاب وحيد ومركزّ على موضوع ، مثل خطاب عن عالم « بِكر » . إن هذا الصفاء المتواطيء وهذه الصراحة القصدية الخالية من التقييد ، في الخطاب الشعري المنتهي ، يُكْتَسبان مُقابل نوع من الاصطلاحية في اللغة الشعرية .

وإذا كانت فكرة لغة شعرية ، تحَصْرِ المعنى ، خارج الحياة الجارية وخارج التاريخ ، هي « لغة للآلهة » ، تولد انطلاقاً من الشعر بوصفه فلسفة طوبوية للأجناس التعبيرية ، ففي المقابل نجد أن فكرة وجود اللّغات وجوداً حياً وملموساً تاريخياً ، هي فكرة قريبة من النثر وأثيرة لديه . إن نثر الفن الأدبي يفترض حساسية تجاه التخثر والنسبية التاريخيين والاجتماعيين للكلام الحي ، ولإسهامه في الصيرورة التاريخية وفي النضال الاجتماعي . وهذا النثر الأدبي يستولي على الكلمة وهي ماتزال دافئة من تجزبة نضالها ومن عدائها ، مُصمِمَّةً وممزَّقة بين النبرات واللهجات المعادية ، يستولي عليها ثم يُخضعها ، بما هي عليه ، لوحدةِ أسلوبه الدينامية .

هوامش

(١) تيودور — كوتلييب فون هيبيل (١٧٤٣ — ١٧٩٦) روائي ألماني يمكن أن نضعه بين ستيرن ، وحان — بول .

(٢) نص مستخلص من الترجمة الفرنسية للرواية : La Petite Dorrit ، الجزء السادس من الأعمال الكاملة لديكنز ، مكتبة لابلياد ، كاليمار ، ١٩٧٠ ، تحت إشراف بيير ليريس ، ترجمها عن الأنجليزية حان ميرجين — بيحان .

(٣) سنعالج بالتفصيل البناءات الهجينة ودلالتها فى الفصل الرابع :« المتكلم فى الرواية » .

(٤) وهو أمر مستحيل بالنسبة للملحمة .

(٥) تراجع فى هذه المسألة التعليلات الموضوعية المزعومة الخَشِنة فى أعمال حُوحول .

(٦) لورانس ستيرن : **تريسترام شاندي** Tristram Shandy (رواية نشرت سنة ١٧٦٧) بلندن .

(٧) في نَظَرِهِ ، فإن العقل الجسد فى أشكال ومناهج الفكر الأدبي والايديولوجي ، وبعبارة أخرى ، الأفق اللساني للعقل البشري العادي ، يصبح مختزلًا وهزلياً إلى مالا نهاية ، وقد أضاعه العقل . إن الهزل لعبةٌ بالعقل وبأشكاله .

(٨) واضح حداً أننا لانستطيع ربط رابليه بكتاب الرواية الهزلية في معناها الدقيق ، لامن حيث التسلسل الزمني ، ولا من حيث جوهرها .

(٩) مع ذلك ، فإن الجدي العاطفي لا يتم أبداً تجاوزه تماماً ، وخاصة عند حان — بول .

(١٠) ألكسندر بوشكين : قصص المرحوم إيفان بيتروفيتش بيلكين ، صدرت سنة ١٨٣٠ .

(١١) « بطل من هذا الزمان » رواية لميخائيل ليرمونتوف (١٨٤٠) . مانكو الأحمر : سارد معترض في رواية جوجول« أمسيات هامو » . ميلنيكوف — بيتشيرسكي (١٨١٩ — ١٨٨٣) كاتب إقليمي يستلهم الحياة في فولجا الوسطى . مامين سيبيرياك (١٨٥٢ — ١٩١٢) كاتب من منطقة الأورال يعالج موضوعات شعبية واحتماعية . نيكولا ليسكوف (١٨٣١ — ١٨٩٥) خصص أعماله لتصوير الحياة الروسية في المدن والبوادي وفى الوسط الكنسي .

(١٢) لا تكتسي هذه الثنائية الصوتية أهمية في الكلاسيكية الحديدة إلّا فى الأجناس التعبيرية الدنيا ، خاصة في الأهجية .

(١٣) في حدود عالم شعري ذي لغة واحدة ، كل ما هو جوهري في تلك النشازات والتناقضات ، يمكن ويجب أن ينتشر في حوار دراميّ خالص ومباشر .

(١٤) بصفة عامة ، تكون تلك الردود ، بالأحرى ، أكثر حدَّة ودرامية ، وأكثر انتهاء ممّا تكون اللغة مسودة ووحيدة .

(١٥) يتوجه سبيلهاجن Spielhagen في كتبه المشهورة عن نظرية الرواية وتقنيتها ، إلى دراسة هذا النوع من الرواية الذي ليس برواية ، متجاهلًا ، بالتحديد ، الإمكانات الخاصة لهذا الجنس التعبيري . بصفته مُنظِّراً ، كان سبيلهاجن غافلًا عن التعدد اللساني وعن منتوجه

الوعي : الخطاب الثنائي الصوت .

(١٦) في رواية تولستوي « آنا كارنينا » ، نجد أن أليكسيس كارنين كان معتاداً على التباعد عن بعض الكلمات وعن التعبيرات المرتبطة بما كان يستسلم لنبرات ثنائية الصوت ، بدون أي سياق فقط على مستوى النوايا : « نعم ، كما ترين ، زوجك العزيز حنون لدرجة أنه بعد نهاية سنة من الزواج ، كان يتحرَّق من الرغبة في رؤيتك ، قال بصوته الفاتر المسائل ، وبنفس النبرة التي كان يستعملها دائماً معها على وجه التقريب ، نبرة مَنْ كان سيسخر من رجل قد يتكلم حقيقة بتلك الطريقة .. » (آنا كارنينا الجزء ١ ، فصل ٣٠) .

(١٧) كوتنكين Gottingen : جامعة ألمانية لعبت دورا هامّاً في تكوين الشباب الروسي المثقف خلال الفترة الرومانسية .

المتكلم في الرواية

أوضحنا من قبل ، أن التعددية اللسانية الاجتماعية ، ومفهوم تنوّع لغات العالم والمجتمع ، اللذين يُنسقان التيمات الروائية ، يمكن أنْ يُوجَدَا فى الرواية إمَّا في شكل أسْلَبة غُفل لكنها محمَّلة بِصُوَرِ الأسلبات المتكلمة المنجزة على لغات الأجناس الأدبية ، ولغات المِهن الخ ... ، وإمَّا أنهما يوجدان بِوَصْفِهما الصورَ المجسَّدة لكاتبٍ مُفْتَرَض ، أوْ لِسَارِدِينَ أو لشخوص روائية .

إن الروائي لايعرف لغة واحدة ووحيدة ، يمكن أن تعتبر عن سذاجة (أوْ اصطلاحا) لغة أكيدة وحاسمة . إنه يتلقاها مصنّفة ومُقَسَّمة من قبل ، إلى لغات متنوعة . لذلك حتَّى لَوْ ظلّت التعددية اللسانية خارج الرواية ، وحتى لوْ تَقَدَّم الكاتب بلغة واحدة مُثَبَّتَة كلياً (بدون أن تشتمل على تباعد أو انكسار أو تحفظات) ، فإنه يعلم بأن تلك اللغة ليست دالة ولا مقبولة من الجميع ، وبأنها تَرِنُّ وسط التعدد اللغوي وبأنه يتحتم الحفاظ عليها ، وتطهيرها ، والدفاع عنها ، وتعليلها . كذلك حتى تلك اللغة الوحيدة والمباشرة ، هى لغة جِدالية ودفاعية ، أيْ أنها بعبارة أخرى ، مرتبطة حوارياً بالتعدّد اللسانى . وهذا هو مايُحدد مقصد الخطاب الروائى الخاص المعترض عليه ، والقابل للاعتراض ، والمعترض بِدَوْره : إنه لايستطيع ، لا عن سذاجة ولا بطريقة اصطلاحية ، أن ينسى أو يتجاهل اللغات المتعددة التى تحيط به .

والتعدد اللسانى إما أن يدخل إلى الرواية « بِشَخْصِه » إذا جاز القول ، ويتجسد داخلها عبر وجوه المتكلمين ، وإمَّا أنه ، بِمثوله في خلفية الحوار يُحدّد الصدى الخاص للخطاب الروائى المباشر .

ومن ثمَّ تلك الخصوصية البالغة الأهمية لهذا الجنس التعبيري : في الرواية الإنسان هو أساساً ، إنسان يتكلم ، والرواية بحاجة إلى متكلمين يحملون إليها خطابها الإيديولوجي الأصيل ، ولغتها الخاصّة .

إن الموضوع الرئيسي الذي « يُخصِّص » جنس الرواية ، ويخلق أصالته الأسلوبية ، **هو الإنسان الذي يتكلم ، وكلامه** . ولكيْ ندرك بطريقة صحيحة فحوى هذا التأكيد ، يلزمنا أن نلقي الضوء

بكيفية دقيقة ، قَدْر الإمكان ، على النقط الثلاث الآتية :

١ — في الرواية ، الإنسان الذي يتكلم وكلامه هما موضوع لتشخيص لفظي وأدبي . وليس خطاب المتكلم في الرواية مجرد خطاب منقول أو مُعاد إنتاجه ، بل هو بالذات مُشَخَّصٌ بطريقة فنية ، وهو ، خلافاً للدراما ، مشخَّص بواسطة الخطاب نفسه (خطاب الكاتب) . إلّا أن المتكلم وخطابه هما ، بوصفهما موضوعاً للخطاب ، موضوع خاص : فلا يمكن أن نتحدث عن الخطاب مثلما نتحدث عن موضوعات أخرى للكلام : أشياء جامدة ، ظواهر ، أحداث الخ ... ذلك إن الخطاب يستلزم طرائق شكلية جدّ خاصة في الملفوظ وفي التشخيص اللفظي .

٢ — في الرواية ، المتكلم أساسا هو **فرد اجتماعي** ، ملموس ومحدَّد تاريخياً ، وخطابه لغةٌ اجتماعية (ولو أنها مازال جَنينيَّة) وليس « لهجة فردية » . إن الخطابات الفردية التي تحددها الطبائع والمصائر الفردية لاتلقى في حد ذاتها اهتماما من الرواية . ذلك إن كلام الشخوص الخاص ، ينزع دوْماً نحو دلالة وانتشار اجتماعيَّيْن معينَيْن : إنه لغات افتراضية (بالقوّة) . من ثمَّ يمكن لخطابِ شخصيةٍ روائية أن يصبح أحد عوامل تصنيف اللغة ، ومَدْخَلاً للتعدّد اللساني .

٣ — المتكلم في الرواية هو دائماً ، وبدرجات مختلفة ، **مُنتج إيديولوجيا** وكلماته هي دائما **عينة إيديولوجية** (Idéologème) . واللغة الخاصة برواية ما ، تُقدم دائماً وجهة نظر خاصة عن العالم تَنْزَعُ إلى دلالة اجتماعية . تدقيقاً ، باعتبار الخطاب نصاً إيديولوجيا ، فإنّه يصبح موضوعاً للتشخيص في الرواية ، وأيضاً فإنه يُجنّبُ الرواية أن تغدوَ لعبةً لفظية مجردة . وبالإضافة إلى ذلك ، وبفضل التشخيص الحواري لخطاب له قيمة إيديولوجية (غالباً يكون خطاباً راهناً وفعّالاً) ، فإن الرواية ، أكثر من أي جنس لفظي آخر ، تحول دون بروز النزعة الجمالية واللعب اللفظي الشكلاني المحض . كذلك ، فإنه عندما يَشْرَعُ إستتيقي في كتابة رواية ، لا تظهر إستتيقيته أبدا داخل البنية الشكلية ، بل في كَوْن تلك الرواية تشخِّص مُتكلماً هو مُنْتِجُ إيديولوجيا للاستتيقا ، يكشف عن عقيدته موضوعةً على المحك داخل الرواية . هذا مانجده في رواية « صورة دوريان جراي » لاوسكار وايلد ، وفي الأعمال الأولى لتوماس مان ، وهنري دورينييه ، وهويسمانس ، وباريس ، وأندريه جيد . بهذه الطريقة ، حتى الاستتيقي الذي يبني رواية ، يصبح عبر هذا الجنس الأدبي ، مُنتج أيديولوجيا يدافع ويختبر مواقفه الإيديولوجية ، كما يغدو أيضاً مدافعاً ومجادلاً .

لقد أسلفنا القول بأن المتكلم وخطابه هما : الموضوع الذي يُخَصِّصُ الروايةَ ، ويبتدع أصالة هذا الجنس التعبيري . ولكن من الواضح أن الإنسان الذي يتكلم ليس مُشخَّصاً وحده وليس فقط بوَصْفِه متكلماً . ففي الرواية يستطيع الإنسان أن يكون فاعلاً على نحو لايقل عن قدرته على الفعل في الدراما أو الملحمة ، إلّا أن لفعله دائماً إضاءة إيديولوجية . إنه باستمرار فعل مرتبط بخطاب (ولو كان خطاباً محتملا) ، وبلازِمةٍ إيديولوجية ، كما أنه يحتل موقعاً إيديولوجيا محدداً . إن فعل الشخصية وسلوكها في الرواية لَازِمَان ، سواء لكشف وضعها الإيديولوجي وكلامها ، أو

لاختبارهما . صحيح أن رواية القرن التاسع عشر قد خلقت مُغايِراً أساسياً حيث الشخصية لاتعدو أن تكون متكلماً عاجزاً عن الفعل ، محكوماً عليه بالكلام العاري : بأحلام اليقظة ، وبالمواعظ غير الفاعلة ، وبالنزعة التعليمية ، وبالتأملات المجدِبة الخ ... وهذا مانجده أيضاً فى « رواية الاختبار » الروسية ، رواية المثقف – العقائدى (التي نجد أوضح نموذج لها في رواية « رودين Roudine » لتورجنيف) .

ليست تلك الشخصية التي لاتفعل ، سوى واحدة من المغايرات التيمائية لبطل الرواية . فى العادة ، يفعل البطل في الرواية بنفس القدر الذي يفعل به داخل المحكي الملحمي . وما يُميزه أساساً عن البطل الملحمى ، هو أنه نتيجة لاستيائه من كونه يفعل ، فإنه يتكلم ، ثم إن فعله بدون دلالة عامّة أكيدة ، ولايجري داخل عالم ملحمي مقبول ، وذي دلالة لدى الجميع . أيضاً فإن ذلك الفعل يستلزم دائماً شرطاً إيديولوجياً ، ويكون مُدْعماً بموقف إيديولوجي محدَّد ليس هو الموقف الوحيد الممكن ، وإذن ، فإنه معرض للمناهضة . إن موقف البطل الملحمى الإيديولوجي له دلالة بالنسبة للعالم الملحمي برمَّته ، فهو لايتوفر على إيديولوجيا خاصة ، بجانبها توجد أوْ يمكن أن توجد إيديولوجيات أخرى . طبيعي أن البطل الملحمي يستطيع أن يتفوَّه بخُطب طويلة (وبطل الرواية يلازم الصمت) ، إلّا أن خطابه لايتفرَّد على المستوى الإيديولوجي (أوْ لِنَقُل إنه يتفرد فقط من الناحية الشكلية ، فيما يتصل بالتركيب والموضوع) كما أنه يختلط بخطاب الكاتب . لكن الكاتب كذلك لايُبرز إيديولوجيته : فهذه تنصهر داخل الإيديولوجيا العامة ، التى هي وحدها ممكنة . وللملحمة منظور واحد ووحيد . بينما تشتمل الرواية على عدد كبير منن المنظورات ، ومن عادة البطل فيها أن يفعل انطلاقاً من منظوره الخاص . لهذا لايشتمل المحكي الملحمي على رجال يتكلمون باعتبارهم مُشخِصين للغات مختلفة ، فالذي يتكلم هنا هو في العموم الكاتب ، وهو وحده الذي يتكلم ، وليس هناك سوى خطاب واحد ووحيد هو خطابه .

في الرواية ، يمكن أيضاً أن نُضفي القيمة على بطل يفكر ، ويفعل (وبطبيعة الحال ، يتكلم) بطريقة سليمة من المآخذ (حسب نية الكاتب) وكما يجب أن يفعل كل واحد ، لكن في الرواية يكون هذا الطابع السليم من المآخذ لدى الشخصية ، يتعارض على المستوى الدفاعى والجدالى ، مع التعدُّد اللسانى . هذا مانجده عند شخصيات الرواية الباروكية السليمة من المآخذ ، جدَّ بعيد عن طابع الملحمة الساذج سذاجة لاتقبل الجدال حولها . فإذا كان الموقف الإيديولوجي لمثل هذه الشخصية غير منفصل عن موقف الكاتب ، (أيْ إذا اختلطا) فإنه مع ذلك يمكن تَبيُّنه بالنسبة للتعدد اللساني المحيط به : فالموقف السليم من المآخذ ، وعند شخصيات النزعة العواطفية مثل كرانديزون (Grandison) ، فأفعالها مُضاءة إيديولوجيا من خلال مقصد دفاعي وجدالي .

إنّ فِعْلَ بطل رواية ما مُبرَّز دائماً من طرف إيديولوجيته : فهذا البطل يعيش ويتصرف داخل عالمه الإيديولوجي الخاص به (ليس عالماً ملحمياً و« واحداً ») وله مفهومه الخاص به للعالم مجسَّداً في كلامه وفي أفعاله .

لكن لماذا لانستطيع أن نكتشف الموقف الإيديولوجي لشخصية روايته ، والعالم الإيديولوجي المكوّن لقاعدتها ، من خلال أفعالها وحدها وبدون أن نُشخّص خطابها ؟ .

إنه من غير الممكن أن نشخص العالم الايديولوجي لدى الآخر بطريقة ملائمة ، بدون أن نعطيه صداه ، وبدون أن نكتشف كلامه هو ، ذلك أن هذا الكلام (مختلطاً بكلام الكاتب) يمكنه وحده أن يُكيِّفَ حقيقةً مع تشخيص لعالمه الإيديولوجي الأصيل . قد يجوز للرواية ألّا تشخِص سوى أفعالها ، وألّا تُعطي لشخوصها خطاباً مباشراً ، غير أنه في التشخيص الذي يقدمه الكاتب ، إذا كان جوهرياً وملائماً ، فإننا سنسمع بِالحتم رنين الكلام الأجنبي ، كلام الشخصيات ذاتها في نفس الوقت الذي نسمع كلام الكاتب (راجع تحليلنا للبنيات الهجينة في الفصل السابق) .

لقد مرَّ بنا أن المتكلم في الرواية لايكون بالضرورة ، مجسَّداً في شخصية أساسية . فالشخصية ماهي إلاَّ أحد أشكال المتكلم (صحيح أنها الأكثر أهمية) . ولغات التعدد اللساني تدخل إلى الرواية في شكل أسلبات بارودية لاشخصية (مثلما هو الحال عند الكتَّاب الساخرين الإنجليز والألمان) ، وفي شكل أسلبات غير بارودية ضمن مظهر الأجناس التعبيرية المتخللة ، وفي شكل كتاب مفترضين ، وفي شكل محكي مباشر . وأخيراً ، حتَّى فيما يتعلق بخطاب لاتُنكر نسبته للكاتب ، فإنه ، إذا كان دفاعياً وجدالياً ، أي إذ تعارض بوصفه لغة خاصة مع لغات التعدد اللسانى الأخرى ، سيصبح ، إلى حد ما ، مركزاً على ذاته ، بمعنى أنه لن يُشخِّص فقط ، بل سيكون مُشخَّصاً أيضاً .

إن جميع هذه اللغات ، حتى غير المجسدة من خلل شخصية ، تكون مُتجسِدّة على الصعيد الإجتماعي والتاريخي ، وتكون مُتَموْضِعة (فقط اللغة الوحيدة التى لاتَتَجَاوَر مع أية لغة أخرى ، يمكن أن تكون غير متموضعة) ، لأجل ذلك تتراءى وراء جميع اللغات ، صور المتكلمين بـ« ملابسهم » الملموسة الاجتماعية والتاريخية . وليست صورة الإنسان في حد ذاته هي المميِّزَة للجنس الروائى ، بل صورة لُغَته . إلّا أنه لكي تَصير اللغة صورةً للفن الأدبي ، يتحتم أن تُصبح كلاماً على الشفاه التى تتحدث ، وأن تتحد بصورة الإنسان الذي يتكلم .

وإذا كان موضوع الجنس الروائى النوعي هو المتكلم ومايقوله (أي كلمات تنزع إلى دلالة اجتماعية وإلى انتشار باعتبارها لغةً خاصة للتعدد اللساني) ، فإن بالإمكان أن نصوغ المعضلة المركزية لأسلوبية الرواية على أنها : **معضلة التشخيص الأدبي للغة ، ومعضلة صورة اللغة .**

ويتحتم القول بأن هذه المعضلة لم تطرح بعد بكيفية وافية وجذرية . كذلك فإن خصوصية أسلوبية الرواية قد نَدَّتْ عن الباحثين . إلا أن هذه المعضلة قد استشْعرها البعض : فدراسة النثر الأدبي وجِّهت الاهتمام ، أكثر فأكثر ، نحو ظاهرات خاصة ، مثل الأسلبة أو باروديا اللغات ، ومثل « المحكي المباشر » . ومايطبع جميع هذه الظاهرات ، هو أن الخطاب فيها يضطلع بالتشخيص ، إلَّا أنه أيضاً مُشخَّص وأن اللغة الاجتماعية (الأجناس التعبيرية ، المهن ، التيارات الأدبية) تصبح موضوعاً للاستنساخ ، وإعادة البَنْيَنة ، والتجميل الفني ، وتكون موجَّهة بحرية نحو الفن الأدبي : يتم انتقاء

بعض العناصر النمطية في لغة ما ، تكون مميَّزة بل جوهرية على المستوى الرمزي . ونتيجة لذلك فإن الانزياح عن الواقع التجريبي للغة المشخَّصة يمكن أن يكون هاما جدا ، ليس فقط بمعنى انتقاء متحيز ومفرط في إبراز عناصر تلك اللغة ، وإنما بمعنى أنه ، في إطار تلك اللغة ، يتم إبداع حرٌّ لعناصر مجهولة تماماً من جانب تجريبية تلك اللغة . وهذا الارتفاع ببعض عناصر اللغة إلى رموز ، هو ما يميز « المحكي المباشر » (عند الكاتب ليسكوف [1] ، وخاصة ريميزوف [2]) . بالإضافة إلى ذلك ، فإن الأسلبة ، والباروديا و« المحكي المباشر » هي ، كما أوضحنا من قبل ، ظاهرات ثنائية الصوت ومزدوجة اللغة .

فَفِي آنٍ واحد ، وبِتَوازٍ مع الاهتمام الذى أثارته ظاهرات الأسلبة والباروديا ظهر فضول عارم تجاه معضلة نقل خطاب الآخر ، وتجاه معضلة أشكاله التركيبية والأسلوبية . وقد كان فقه اللغة للاتيني – الألماني هو الذي اهتم أساساً بهذه المعضلة . ولأن ممثلي هذا المبحث كانوا منصرفين بخاصة لى الجانب الألسني – الأسلوبي (بل النحوي تحديدا) من المسألة ، فإنهم اقتربوا أيضا – وخاصة يُوسبيتزر Léo spitzer – من مشكلة التشخيص الأدبي لخطاب الآخر ، تلك المشكلة المركزية في النثر الروائي . غير أنهم لم يطرحوا معضلة صورة اللغة بكل الوضوح المطلوب ، ولم يدرسوا معضلة قل خطاب الآخر نفسها بالإفاضة والصرامة اللازمتيْن .

***

إن أحدى التيمات الكبرى والأكثر انتشاراً التى يوحي بها الكلام البشري ، هي تيمة نقلِ كلام الآخر ومناقشته . ففي جميع مجالات الحياة ومجال الإبداع الإيديولوجي ، يشتمل كلامنا بِوَفرةٍ على كلمات الآخرين منقولة بدرجة من الدقة والتحيز جد متباينة . وكلما كانت حياة الجماعة التي تتكلم ثَرَّةً ، متنوعة ومرتفعة ، كلما اتخذ كلام الآخر وملفوظه ، بوصفه موضوع نقل مهتم وموضوع شرح ومناقشة وتثمين ودحض ومساندة وتطوير ، حيزاً كبيراً داخل موضوعات الخطاب كلها .

إن تيمة الإنسان الذي يتكلم بوصفه موضوعا لخطاب ، هو موضوع « فريد » يطرح على لُغتنا معضلات خاصة .

كذلك ، قبل أن نتعرض لمشكلات التشخيص الأدبي لخطاب الآخر الموجه نحو صورة اللغة ، فإنه من اللازم أن نلامس معنى تيمة المتكلم ومايقوله في المجالات خارج– أدبية المتصلة بالحياة والإيديولوجيا . حتى إذا لم يكن لجميع أشكال نقل خطاب الآخر خارج الرواية ، توجيه حاسم لصورة اللغة ، فإن جميع تلك الأشكال ستستخدم داخل الرواية ، وستخصب هذه الأخيرة ، وستتحول داخلها وتصبح خاضعة لوحدة جديدة ذات هدف مُدقَّق . (وبالعكس، تُمارس الرواية أيضاً تأثيراً قوياً على إدراك كلام الآخر ونقله في المجال خارج – أدبي) .

إنَّ لتيمة المتكلم وزناً كبيراً فى الحياة العادية ، ففي وجودنا اليومي نسمع ، فى كل خطوة ، حديثاً عن المتكلم وعن مايقوله . وباستطاعتنا أن نعلن ذلك بوضوح : فى الحياة العادية ، نستند

بالأخص إلى مايقوله الآخرون : نَنْقُل كلامَهم ، نستحضره ، نَزِنُه ، نناقشه ، نُناقش آراءهم ، تأكيداتهم أخبارهم ، نَغْضب منها أو نتَّفق معها ، نُنكرها أو نَستندُ إليها الخ ....

بإعارتنا السمع لِنُتَفٍ من حوارٍ نلتقطه كما هو فى الشارع ، وسط الحشد ، في صفٍّ للانتظار ، أوْ في بناية للمسرح ... نستطيع أن نتبيَّن مدى تَواتُر عبارات مثل « هو يتكلم » ، « هناك مَن يتكلم عن ... » ، « لقد قال » . ونحن نستمع إلى تبادل سريع للكلام وسط حَشْدٍ من الناس ، غالباً مانلتقط كلمات كأنها كُلٌّ مختلط ، مكونة من : « يقول » ، « نقول » ، « أقول » ... وكم هي هامة بالنسبة للرأي العام ، وللشائعات ، وللثرثرة العمومية ، وللاغتيابات ، تلك التأكيدات التى تتصدر كلامهم : « كل الناس يقولون ذلك » ، « لقد قيل لي ذلك » ! لامناص أيضاً من أنْ نَضَع في الحسبان الجانب البسيكولوجي الكبير المتصل بما يقوله الآخرون عنا ، والأهمية التي نوليها نحن لفهم تلك الأقوال وتأويلها . (« تأويلية اليومى ») .

إن أهمية هذه التيمة لاتنقص في شيء داخل أجواء العلاقات العامة الأكثر مرتبةً وتنظيماً . فكُل محادثة محمَّلة بِنَقْلِ كلام الآخرين وتأويله . إننا نجد فيها ، كل لحظة ، « استشهاداً » ، « مرجعاً » يُحيلنا على ماقاله شخص من الأشخاص ، أو على « مايقال » ، أو على مايقوله كل واحد » ، أو يُحيلنا على كلام مخاطبنا أو على كلامنا السابق ، أو على صحيفة ، أو قرار ، أو وثيقة ، أو كتاب .. ومعظم الأخبار والآراء تُنقل ، عموماً ، فى شكل غير مباشر لابِوصْفِها صادرة عن الذات ، بل من خلال استنادها إلى مصدر عام غير محدَّد : « سمعتُ مَنْ يقول » ، « هناك من يعتبر » ، « مَنْ يظن » . لنأخذ حالة جد منتشرة في الحياة العادية : المحادثات حول جلسة عمومية . إنها جميعها قائمة على علاقة وتأويل وتقدير مختلف المداخلات الشفوية والقرارات ، والمقترحات ، والدحض اللفظى ، والتعديلات المصادق عليها . يتعلق الأمر ، إذن بمتكلمين وبما يقولونه ، وهي التيمة التى سنصادفها باستمرار : إما أنها تتصدر مباشرة الخطاب وتُنظِّمه ، وإما أنها تُرافق نموَّ التيمات العادية الأخرى .

سيكون من النافل ذكر أمثلة أخرى . يكفى أن نسمع وأن نتأمل الكلام الذي يصادفنا في كل مكان ، لنؤكد مايلي : في الكلام العادي لكل إنسان يعيش داخل مجتمع ، يكون نصف مايتلفظ به ، على الأقل ، هوِ من كلام الآخرين (يقع التعرفُ عليه كما هو) ، منقولاً حسب كل الدرجات الممكنة من الدقَّة والتجرُّد (أوْ ، بالأحرى ، من التحيُّز) .

بطبيعة الحال ، فإن جميع الأقوال « الأجنبية » المنقولة لاتسْتطيع ، متى تمَّ تثبيتها في الكتابة ، أن توضع « بين مزدوجتيْن » ، فهذه الدرجة من تقدير قيمة كلام الآخرين وصفائه ، التى يَتَوقَّف ضمانها على وضع مزدوجتيْن في الكلام المكتوب (بِحَسَبِ غاية المتكلم نفسه وتقديره لتلك الدرجة) لم تعد متداولة في اللغة العادية .

وعلاوة على ذلك ، فإن صياغة الجملة التركيبية للخطاب « الأجنبى » المنقول لاتقف عند الصيغ النحوية للخطاب المباشر أو غير المباشر ؛ فطرائق إدراجه وتشبيده ، وإلقاء الضوء عليه ، جد

متنوعة . ويجبُ أن نأخذ ذلك بالاعتبار لِنقدر التاكيد التالى حقَّ قدرهِ : من بين مجموع الأقوال التى نتلفظُ بها في الحياة العادية يأتينا مايزيد عن نصفها من جانب الآخرين .

فيما يرجع للغة العادية ، لايكون المتكلم وأقواله موضوعاً للتشخيص الأدبي بل للنقل المنتفِع عملياً . لذلك يمكن أن نتحدث هنا لاعن أشكال التشخيص ، وإنما عن طرائق النقل فحسب . وهذه الأخيرة جد متنوعة سواء فيما يرجع للتشييد اللفظي الأسلوبي لخطاب الآخرين ، أو فيما يتصل بطرائق تضمينه التأويلي ، وإعادة اعتباره وإبرازه ، منذ النقل المباشر كلمةً كلمة ، إلى التحريف البّارودي المتعَمَّد ، القصدي ، لأقوال الآخرين وتشويهها (٣) .

ومن الضرورى أن نسجل مايلى : إن كلام الآخرين ، مفهوماً فى سياق ما ، مهما بلغ نقله من الدقة ، فإنه يتعرض دائماً لبعض التعديلات في المعنى . فالسياق الذى يشمل كلام الآخر ، يُوجِدُ خلفية حوارية يمكن لتأثيرها أن يكون على درجة كبيرة من الأهمية . وباللجوء إلى طرائق تضمين ملائمة ، نستطيع التوصل إلى تحوير ملفوظ أجنبي تحويرا بارزاً ، مع نقله بطريقة مضبوطة . إن المجادل غير الحريص على الأمانة ، والحاذق ، يعرف تماماً الخلفية الحوارية التي يجب أن يُعطيها للأقوال المنقولة بدقة عن خصمه ، وذلك بهدف تشويه معناها . إنه لفي منتهى السهولة ، عن طريق التلاعب بالنص ، أن نزيد من درجة موضوعية كلام الآخر ، محدثين بذلك ردود فعل مرتبطة بالموضوع . على هذه الشاكلة ، يَسْهلُ أن نُصيِّرَ الملفوظ الأكثر جدية ملفوظاًمضحكاً . فكلام الآخر ، وقد أُدرِج ضمن سياق خطاب ما ، يُقيم مع السياق الذي يتضّمنُه ، لا صلة آلية ، بل مزيجاً كيماوياً (على صعيد المعنى والتعبير) ؛ ويمكن لدرجة التأثير المتبادل بواسطة الحوار أن تكون جد كبيرة . لهذا فإننا عندما ندرس مختلف أشكال نقل خطاب الآخرين ، لانستطيع فصل طريقة بناء هذا الخطاب عن طريقة تأطيره السياقي (الحواري) : فالطريقتان مرتبطتان ارتباطاً وثيقاً . سواء تشكيل خطاب الآخر ، أوْ طريقة تضمينه (يمكن للسياق أن يبدأ ، من بعيد في تهيء إدراج ذلك الخطاب) ، فإنهما يعبران عن فعل فريد فى مجال العلائق الحوارية مع هذا الحوار الذي يحدّد مجموع طابع النقل ، ومجموع تحولات المعنى والنّبرة التى تحدث داخله في أثناء ذلك النقل .

وفى خطاب الحياة العادية ، وكما قُلنا مِنْ قَبل ، يصلح المتكلم ومايقوله ، لأن يكونا موضوعاً للنَّقل المنتفِع ، لا موضوعاً للتشخيص . وهذا الانتفاع العملي يُحدد أيضاً كل الأشكال المتداولة لنقل أقوال الآخرين ، ومن ثَمَّ ، فإنه يحدد أيضاً تحولاتها ابتداءً من التّلوينات الدقيقة للمعنى والنبرة ، إلى الالتواءات الظاهرة والخشنة التي تلحق الكُلَّ اللفظي . لكن هذا التوجيه نحو نقلٍ منتفع ، لَا يَسْتَبْعِد حُدُوثَ بعض مظاهر التشخيص . ذلك أنه بالنسبة للتقدير العادي للمعنى الحقيقى لكلام الآخرين وفكُّ عناصره ، قد يكون حاسماً معرفة مَنْ يتكلم ، وفى أية ظروف دقيقة يوجد . إن الفهم والحكم المعتادان لايفصلان كلام الشخص الملموس ، عن المتكلم (وهو فَصْل ممكن فى مجال الإيديولوجيا) . وبالإضافة إلى ماتقدم ، من الهامّ جداً أن نضع المحادثة في سياقها : مَنْ كان حاضراً ؟ أي تعبير يَعْلُو محياه ؟ كيف كانت إشاراته وتلاوين نَبْرته أثناء ماكان يتكلم ؟ عند نقلِ

مألوف لأقوال الآخرين ، يمكن تشخيص مجموع حواشي كلمات وشخصية المتكلم ، بل وتمثيلها (انطلاقاً من الاستنساخ الدقيق إلى الاستهزاء البارودي والإشارات ، والنبرات المتجاوزة للحدود) . ومع ذلك فإن ذلك التشخيص يجد نفسه خاضعاً لمشكلات النقل المتفع عملياً ، ومشروطاً كليةً بها . ولا مجال هنا بطبيعة الحال ، للحديث عن التشخيص الأدبي للمتكلم ولما يقوله ، ولا عن تشخيص لغته . غيْر أنه بالإمكان فى مجاميع المحكيات التقليدية عن الإنسان الذي يتكلم ، أن نُميّز الطرائق الأدبية النثرية لتشخيص ثنائي الصوت ، بل ومزدوج اللغة ، في كلام الآخرين .

إن ماقيل عن الأفراد الذين يتكلمون ، وعن أقوال الآخرين فى الحياة العادية لايتعدى المظاهر السطحية للكلام وَلِثِقَلِهِ في وضعية معينة إذا جاز القول . أما الطبقات الدلالية والتعبيرية الأكثر عمقاً ، فإنها لاتَتَبَدّى لنا . إنها شيء مختلف ، دلالة تيمةِ الإنسان المتكلم ودلالة كلامه داخل التيار الإيديولوجى لِوَعْينا ، وداخل سيرورة تواصله مع العالم الإيديولوجي .

إن التطور الإيديولوجي للإنسان فى هذا السياق ، هو سيرورة اختيار كلمات الآخرين وسيرورة تَمَثُّلِها .

ويعرف تلقين فروع المعرفة اللفظية صيغتين مدرسيتين أساسيتين لتحقيق نقل مُتمثلٍ لخطاب الآخر (للنص وللقواعد وللأمثلة) : الحفْظُ « عن ظهر قلب » أوْ بواسطة « كلماتنا » . وهذه الصيغة الأخيرة تطرح ، على مستوى بسيط ، معضلة أسلوبية بالنسبة للنثر الأدبي : أن نُعيد قول نصٍّ « بكلماتنا » معناه إلى حد ما إنجاز سردٍ ثنائي الصوت فوق أقوال الآخر . حَقّاً إنَّ « كلماتنا » لَايَنْبغي أن تُذيب تماماً أصالة كلمات « الآخرين » ، ولابد لِسَرْدٍ مُنجز بكلماتنا أنْ يتوفر على طابع مختلط ، وأن يستنسخ فى المواضع الضرورية ، أسلوبَ النص المنقول وعباراته . هذه الصيغة الثانية للنقل المدرسي لكلام الآخر بواسطة « كلمات خاصة » تَتَضَمَّنُ سلسلةً من المغايرات للنقل الذي يتمثل كلمةَ الآخر بعلاقة مع طابع النص المتمثَّل ومراميه البيداغوجية المتعلقة بفهمه وتقييمه .

إن تمثُّل كلمات الآخرين يأخذ معنى أكثر أهمية وعمقاً عندما يتعلق الأمر بصيرورة الإنسان الإيديولوجية فى المعنى الحقيقي للكلمة . هنا لايعود كلام الآخر مجرد نبأ ، توضيح ، قاعدة ، نموذج ، الخ ...، بل إنه يسعى إلى أن يُحدد الأسس نفسها لسلوكنا ولموقفنا من العالم ، ويتقدم إلينا ، هنا ، كأنه **كلام آمرٌ** ، وكأنه كلام مُقْنِع داخلياً .

وبالرغم من الاختلاف العميق بين هذيْن النوعيْن من كلام الآخرين ، فإنه يمكن أن يتحدا داخل كلام واحد هو فى نفس الآن ، آمر ومُقنع . لكن هذا الالتقاء قلما يحصل . وعادةً ماتكون سيرورة التحوُّل الإيديولوجي مطبوعة باختلاف كبير بيْن هذيْن النوعيْن : الكلام الآمِر (الديني ، السياسي ، الأخلاقي ، كلام الأب وكلام الكبار والأساتذة) ليس مقنعاً داخلياً للوعي ، بينما الكلام المقنع داخلياً محروم من السلطة ، وغالباً غَير مُقدَّر اجتماعياً (من لَدنِ الرأى العام ، والعلم الرسمي والنقد) ، بل يكون محروماً من الشرعية . والصراع والتعالقات الحوارية بين هذين النوعين من

الكلام غالباً مايُحدِدان تاريخ الوعي الأيديولوجي الفردي .

ويقتضي منا الكلام الآمر أن نعترف به وأن نتمثله ، وهو يفرض نفسه علينا بغض النظر عن درجة إقناعه الداخلي لنا . إننا نجده وكأنه مُتَّحِدٌ من قبل بما يُكَوِّنُ السلطة . والكلام المتسلط ، داخل منطقة بعيدة ، مرتبط عضوياً بالماضي التَّراتبي . إنه ، على هذا النحو **كلام الآباء** . أنه معترف به مسبقاً في الماضي ! **فهو كلام وقع العثور عليه مقدماً** ، وليس لنا أن نختاره من بين اقوال متعادلة . أنه معطى (إنه يرنُّ) داخل فَلكٍ عالٍ وليس داخل جوّ للاتصال المألوف . ولغته خاصة (كَهَنُوتية ، جامدة ، إذا جاز القول) ، ويمكن أن تُصبح موضوعا للانتهاك ، فالكلام الآمر ينتمي للمحرم ، وللاسم الذي لايمكن أن نَحْمِلَهُ بدون جدوى .

لايمكننا ، هنا ، أن نُعالج المغايرات المتعددة للكلام المتسلط (مثلاً ، سلطة العقائد الدينية ، والسلطة المعترف بها للعلم ، ولِكِتَابٍ رائج ، الخ ...) ،ولا أن نتعرض لدرجات سلطويَّته . وبالنسبة لغرضنا من التحليل ، تهمنا فقط الخصائص الشكلية لنقل وتشخيص الكلام الآمر ، وهى خصائص مشتركة بين جميع مُغايراته ، وبين كل درجاته .

إنّ رابطة كلام – سلطة ، سواء اعترفنا بها أم لا ، تُميِّز الكلام وتعزله بطريقة نوعيَّة ؛ إنها تتحكم في المسافة بالنسبة إليها هى نفسها (مسافة قد تكون إيجابية أو سلبية ، وموقفنا قد يكون مُتحمساً أو مُعادياً) .ويستطيع الكلام الآمر أن يُنظم حوله كُتلاً من الأقوال الأخرى (تُؤَوّله ، تُطْرِيهِ ،تُطبِّقه بهذه الطريقة أو تلك) ، إلّا أنه لايختلط معها (مثلاً ، عن طريق الاستبدالات التدريجية) ، ويظل معزولاً بوضوح ، مُتماسكاً وجامداً : يمكن القول بأنه لا يستلزم مزدوجتيْن فحسب ، بل تَضْريساً أكثر ضخامة عن ذي قبل ، لنقل إنه يقتضي كتابة خاصة (٤) . إنه أكثر صعوبة أن نلحق بالكلام المتسلط تعديلات فى المعنى بمساعدة السياق الذي يُؤطِّره ؛ ذلك أن بنيته الدلالية ثابتة وعديمة الشكل لكونها منتهية وأحادية الدلالة ، ولأن معناها يستند إلى المعنى الحرفى ، ويتجمد .

إن الكلام الآمر يقتضي منا أنْ نعترف به بدون شروط ، لا أن نستوعبه ونتمثله بحرية مستعملين كلماتنا الخاصة . كذلك فإنه لايسمح بأى تصرف في السياق الذي يتضمنه أو في حدوده ، فليس هناك استبدالات تدريجية ، متحركة ، ولا مغايرات حرة إبداعية وأسلوبية . إن الكلام الآمر يلج إلى وعينا اللفظي مثل كتلة متماسكة غير قابلة للقسمة ؛ ويتحتم أن نقبله كلية أو أن نرفضه بِتَمَامِه . لقد التحم التحاماً وثيقاً بالسلطة (السلطة السياسية ، المؤسسة الشخصية) : معها يستمر ، ومعها يسقط . إنه لايمكن أن نُقسمه ، فنقبل جزءاً ، ونسمح بالآخر ، وندحض الجزء الثالث ... أيضاً ، فإن المسافة بالنسبة إلى الكلام الآمر تظل ثابتة من نقطة البدء حتى النهاية : فلعبة المسافات – الاتفاق والاختلاف ، الاقتراب والابتعاد – تكون مستحيلة معه .

كل ذلك يحدد الأصالة ، سواء بالنسبة لطرائق تكوين الكلام الآمر نفسه خلال نقله ، أو بالنسبة

لطرائق التضمين عن طريق السياق . ويجب أن تكون منطقة ذلك السياق هي أيضاً منطقة بعيدة مادام الاتصال المألوف مستحيلاً هنا ، فالإنسان الذي يُدرك ويفهم هو سليل منحدر من زمن بعيد ، وإذن ، ما مِنْ خصومة ممكنة !

على نفس الشاكلة يتحدد الدور المحتمل للكلام الآمر فى العمل الأدبى النثري فالكلام الآمر لايتشخص ، إنه فقط منقول . فجموده واكتماله الدلالي ، وانغلاقه . وتمييزه الظاهر والمتعجرف ، واستحالة وصول أسلبةٍ حرة إليه ، كل ذلك يُقْصِي إمكانية التشخيص الأدبي للكلام الآمر . إن دوره في الرواية ضئيل . إنه لايمكن أن يكون ثنائي الصوت بدرجة كبيرة ، وهو يدخل ضمن عناصر الأبنية الهجينة . وعندما يفقد الكلام الآمر سلطته فإنه لايعود سوى مادة ، رُفات ، شيء . إنه لايدخل في سياق أدبي إلّا بوصفه جسما غير متجانس ، فليس هناك من حوله لعب ولا انفعالات متعددة الأصوات ، إنه غير محاط بحوارات حية ، مضطربة ، ذات أصداء متعددة . حول الكلام الآمر يموت السياق ، وتجف الكلمات . يضاف إلى ذلك أن أحداً لم يوفق في رواية من الروايات ، إلى أن يشخص الحقيقة والفضيلة المعتبرتين رسميا ، سلطويتين (اللتين لهما علاقة بالكنيسة ، أو بالملكية ، أو بالإدارة ، أو بالأخلاق) . يكفي أن نذكر بالمحاولات اليائسة في هذا المجال ، لكل من جوجول ودوستويفسكي . لأجل ذلك ، يظل النص السلطوي في الرواية ، استشهاداً فاقداً للحياة باستمرار ومنفلتاً من قبضة السياق الأدبي (مثل نصوص الإنجيل في نهاية رواية « بعث » لتولستوي) . (٥) .

يُمكن للأقوال الآمرة أن تُجسد مضامين مختلفة : السلطوية بما هي عليه ، السلطة العليا ، التقاليدية ، الكونية ، النزعة الرسمية ، ومضامين أخرى . ويمكن أن تتوفر على عدة مناطق (بتباعد معين عن منطقة الاتصال) ، وعلى علائق مختلفة من المستمع المتفهم ، المفترَض (خلفية لا إدراكية يقترحها كلام ما ، أو درجة معينة من التبادل ، الخ .) .

وفي تاريخ اللغة الأدبية يدور صراع مع ماهو رسمي ، ومع ماهو مبتعد عن منطقة الاتصال ، ومع مختلف صيغ السلطوية ودرجاتها . هكذا ، يُدمج الكلام في منطقة الاتصال ومن ثم تحدث تحويرات دلالية وتعبيرية (نَبْرية) : إضعاف واختزال لصيغته الاستعارية ، تشييء ، تجسيد ، اختزال على مستوى اليومي ، الخ . كل ذلك دُرِسَ على المستوى البسيكولوجي لكنه لم يدرس قط من وجهة نظر تشييد لفظي داخل حوار داخلي ممكن بالنسبة للإنسان الموجود في صيرورة ، داخل حوار داخلي (مونولوج) يشمل حياة بأكملها . هنا تواجهنا المعضلة المعقدة لأشكال ذلك الحوار الداخلي (وقد اتخذ طابع حوار) .

إن الكلام الإيديولوجى للآخر ، المقنِع داخليا والمعترف به من طرفنا ، يكشف لنا إمكانات مختلفة تماماً : فهذا الكلام محدِّد لعملية صيرورة الوعي الفردي الإيديولوجية ، فَلِكَيْ يعيش حياة إيديولوجية مستقلة ، يستيقظ الوعي داخل عالم حيث تحيط به الأقوال « الأجنبية » والتي لايتميز عنها أول الأمر . فالتَّمَايُز بين كلامنا وكلام الآخرين ، بين أفكارنا وأفكارهم ، يتم في مرحلة

متأخرة . وعندما يبدأ عمل الفكر المستقل ، التجريبي والانتقائي ، يحدث قبل كل شيء انفصال الكلام المقنع عن الكلام الآمر المفروض ، وعن كتلة الأقوال المتشابهة التي قلما تُؤثر فينا .

وعلى عكس الكلام الآمر الخارجي ، فإن الكلام المقنع الداخلي يشتبك – خلال استيعابه الإيجابي – اشتباكاً وثيقاً بـ « كلامنا الخاص »(٦) . وداخل تيار وعينا يكون الكلام المقنع الداخلي ، عادة ، نصف – كلامنا ، نصف – أجنبي . وتتمثل إنتاجيته الإبداعية ، تدقيقا ، في إنه يوقظ فكرنا وكلامنا الجديد المستقل ، وفي أنه ينظم من الداخل كُتل كلماتنا ، بدلا من أن تظل في حالة عزلة وثبوت . وبقدر مانؤول الكلام المقنع ، بقدر مايستمر في النمو بحرية متكيفاً مع المادة الخام الجديدة ، ومع الظروف المستجدة ، مستضيئا ، بالتبادل ، مع سياقات جديدة فضلاً عن ذلك ، فإنه يباشر فعلاً متوتراً ومتبادلاً ، وصراعاً مع أقوال أخرى مقنعة . وبالضبط فإن صيرورتنا الإيديولوجية هي صراع متوتر يجري داخلنا من أجل تحقيق تفوق مختلف وجهات النظر اللفظية والإيديولوجية : المقاربات ، الأهداف ، التقديرات . إن البنية الدلالية للكلام المقنع الداخلي ليست منتهية . **إنها تظل مفتوحة** ، قادرة ضمن كل سياق من سياقاتها الجديدة الحوارية على أن تكشف دوماً عن إمكانات دلالية جديدة .

إن الكلام المقنع ، كلام معاصر وُلِد في داخل منطقة الاتصال بمعيَّة الحاضر الناقص ؛ أو أنه أصبح معاصراً . إنه يتوجَّه لمعاصر ، ويخاطب سليلاً مثلما يخاطب معاصراً ، ومفهوم المستمع – القارىء المتفهم الخاص ، هو بالنسبة له ، مفهوم مُكَوَّنٌ ، فكل كلام يستتبع مفهوماً فريداً للمستمع ، ولخلفيته الإدراكية المتميزة ، وقدراً معينا من المسئولية ، ومسافة دقيقة محددة . كل ذلك على جانب كبير من الأهمية لفهم الحياة التاريخية للكلام : وجهل هذه المظاهر ، معناه الانتهاء إلى تشييء الكلام (وإلى إخماد حواريته الطبيعية) .

جميع ماتقدم يحدد مناهج تشييد الكلام المقنع الداخلي في أثناء نقله ، وطرائق تضمينه في سياق ما . وهذه الطرائق تفسح مجالاً للتفاعل الأقصى بين كلام الآخرين مع السياق ، كما تفسح مجالاً لتأثيرها الحواري المتبادل ، وللتطور الحر ، المبدع ، للكلام « الأجنبى » ، ولتدرج النقل ، وللعبة الحدود ، وللأمارات البعيدة الناتجة عن إدخال السياق لكلام الغير (ذلك أن تيمته « يمكن أن ترن داخل السياق زمناً طويلاً قبل ظهورها) ؛ كما أن تلك الطرائق تفسح المجال أمام خصوصيات أخرى للكلام المقنع الداخلي : مثل عدم اكتمال معناه بالنسبة لنا ، وقدرته على أن يتابع حياته المبدعة داخل سياق وعينا الأيديولوجي ، والطابع غير المنتهي وغير المنجز لعلائقنا الايديولوجية معه . إن هذا الكلام المقنع لم يعلمنا بعد كل ماكان يستطيع أن يعلمنا إياه . إننا ندمجه ضمن سياقات جديدة ، ونطبقه على مواد جديدة ، ونضعه في وضعية جديدة ، لكي نحصل منه على أجوبة وإيضاحات جديدة حول معناه ونحصل أيضاً على « كلمات خاصة بنا » (لأن كلام الآخر المنتج يوّلد في شكل جواب . عن طريق الحوار ، كلامنا الجديد) .

يمكن لطرائق تشييد وتضمين الكلام المقنع الداخلي أن تكون من المرونة والدينامية بحيث تستطيع

أن تصبح **كلية الحضور** ، حرفياً ، داخل السياق وأن تختلط بجميع نبراته النوعية ، ومن حين لآخر ، تنفصل وتتجسم برمتها كأنها كلام للآخر ، معزول ومبرز ، (تراجع في هذه النقطة : مناطق الأبطال) . هذه التنويعات على تيمة كلام الآخر ، جد منتشرة في جميع مجالات الإبداع الإيديولوجي ، وحتى فى مجال العلوم المتخصص . هذا هو شأن كل عرض موهوب ومبدع لآراء الآخرين المتخصصة : إنه يسمح دائماً بتنويعات أسلوبية حرة لكلام الآخر ، ويعرض فِكَرَهُ من خلال أسلوبه ذاته مع تطبيقه على مادة جديدة وعلى صياغة أخرى للمسألة ، وبذلك فإنه يُجرِّب ويتلقى جواباً داخل لغة الآخر .

وهناك ظاهرات مشابهة تَمْثُل في حالات أخرى أقل وضوحا . ويتعلق الأمر قبل كل شيء بجميع حالات التأثير القوي لكلام الآخرين على كاتب معين . فالكشف عن تلك التأثيرات يرجع بالضبط إلى اكتشاف ذلك الوجود نصف – المستتر لحياة كلام « أجنبي » داخل السياق الجديد لذلك الكاتب . فإذا كان هناك تأثير عميق ومخصب ، فلا مجال مطلقاً لمحاكاةٍ خارجية تقوم على الاستنساخ المجرد ، بل يكون هناك تطور مبدع لاحَقٌ للكلام « الأجنبي » (بدقة أكثر : الكلام نصف – أجنبي ») ضمن سياق جديد وشروط جديدة .

في تلك الحالات جميعها ، لم يعد الأمر يتعلق فقط بأشكال نقل كلام الآخرين ، بل تظهر فيها أيضاً وباستمرار بذور تشخيصها الأدبي . يكفي أن نُزحزح قليلاً المنظور ليصبح الكلام المقنع الداخلي ، بسهولة ، موضوعاً لتشخيص أدبي . عندئذ تلتحم صورة المتكلم جوهرياً وعضوياً ببعض مغايرات ذلك الكلام المقنع : كلام أخلاق (صورة العادل) ، كلام فلسفي (صورة الحكيم) ، كلام سوسيو – سياسى (صورة الرئيس) . إننا بتنميتنا وأسلبتنا واختبارنا لكلام الآخرين ، نحاول أن نخمن وأن نتخيل ، كيف سيتصرف إنسان متوفر على سلطة في مثل هذه الظروف ، وكيف سيُلقِي عليها الضوء من خلال كلامه . في هذا الحساب التجريبي ، تصبح صورة الإنسان الذى يتكلم وكلامه ، موضوعاً للمخيلة المبدعة أدبياً . (٧)

هذا التوضيع الذي يضع على المحكّ الكلام المقنع وصورة المتكلم ، يأخذ أهمية كبرى هنا حيث يكون قد بدأ صراع بينه وبينها ، وحيث عن طريق هذا التوضيع (Objectivation) ، نحاول الانفلات من تأثيرهما بل فضح أسرارهما .

إن سيرورة هذا الصراع مع كلام الآخرين ومع سطوته ، لها تأثير كبير على تاريخ الصيرورة الإيديولوجية للوعي الفردي . عاجلاً أم آجلاً سَيَبْدأ « كلامنا » ، « صوتنا » المتولدان عن أقوال وأصوات الآخرين ، أو المستحثان حواريا بواسطتهما ، في التحرر من سلطة كلام الآخرين . وتتعقد هذه السيرورة نتيجة لكون أصوات « أجنبية » مختلفة تكافح لفرض سيطرتها على وعي الفرد (مثلما تفعل ذلك في الواقع الاجتماعي المحيط به) . كل ذلك يخلق أرضاً صالحة لاختبار توضيع كلام الآخرين . وتستمر المحادثة مع ذلك الكلام المقنع داخلي الموضوع في قفص الاتهام . إلا أنها تتخذ طابعاً آخر : فنحن نسأله ، ونضعه في موقف جديد لإماطة اللثام عن ضعفه ولكشف حدوده ،

والوقوف على موضوعيته . كذلك ، فإن مثل هذه الأسلبة كثيرا ماتصبح بارودية لكن بدون خشونة ، لأن كلام الآخرين المقنع داخلياً منذ فترة قريبة ، يقاوم وفى أحيان كثيرة يرسل رنينه بدون أدنى نبرة بارودية . فوق هذه الرقعة تولد تشخيصات روائية نافذة وثنائية الصوت ، تضطلع بتوضيع الصراع بين كلام الآخر المقنع وبين الكاتب الذي كان ذلك الكلام يتحكم فيه (مثلما نجد في أوجين أو نكين للشاعر بوشكين ، و « بيتشورين »لليرمونتوف) . ففي الأساس المكون لـ « رواية الاختبارات » غالباً ماتوجد سيرورة ذاتية لصراع يدور مع الكلام المقنع الداخلي للآخر ، ولتحرُّرٍ من سطوته عن طريق التوضيع . ويمكن لـ «رواية التعلم » أن تفيد أيضاً في توضيح الأفكار التى نعرضها هنا ، إلا أن سيرورة اختيار الصيرورة الإيديولوجية يمتد هنا مثل تيمة للرواية ، بينما في « رواية الاختبارات » تظل السيرورة الذاتية للكاتب نفسه خارج العمل الروائى .

وفي هذا الصدد ، تحتل أعمال دوستويفسكى مكانة استثنائية وفريدة . فالتفاعل المتهيج والمتوتر مع كلام الآخرين ، يقدم لنا فى رواياته من خلال مظهر مزدوج : أولاً ، يظهر في خطاب الشخصيات صراع عميق وغير تام مع كلام الآخرين على مستوى الحياة (« كلام الآخر فى شأني ») ، وعلى المستوى الأخلاقي (الحكم على الآخر ، الاعتراف أو التجاهل من طرف الآخرين) ، وأخيراً على المستوى الإيديولوجي (رؤية الشخصيات للعالم في شكل حوار ناقص وغير قابل للإتمام) . إن ملفوظات شخصيات دوستويفسكي هي ساحة لعراك يائس مع كلام الآخرين في جميع مجالات الحياة ومجالات العمل الإيديولوجي . لهذا تستطيع تلك الملفوظات أن تكون نماذج ممتازة لأشكال لامتناهية من التنوع في نقل كلام الآخرين وتضمينه .

ثانياً ، روايات دوستويفسكي ، في مجموعها ، وباعتبارها ملفوظات لكاتبها ، هي أيضاً حوارات يائسة وغير تامة للشخصيات فيما بينها (مثل وجهات نظرها المجسدة) وأيضا فيما بين الكاتب نفسه وشخصياته ، فكلام الشخصية (مثل كلام الكاتب) لايصل إلى نهايته ، ويظل حرّاً مفتوحاً . وعند دوستويفسكي [٨] تظل اختبارات الشخصيات واختبارات أقوالها المنتهية بالنسبة للذات المتكلمة ، غير تامة داخليا ، وبدون حل .

وفي مجال الفكر والكلام الأخلاقيين والقانونيين تكون الأهمية الكبيرة لتيمة المتكلم ، واضحة . فالإنسان الذي يتكلم وكلامه ، يتقدمان هنا مثل موضوع أساسي للفكر وللخطاب . وجميع المقولات الأساسية للحكم والتقييم الأخلاقيين والقانونيين والشرعيين ، هي بالضبط مرتبطة بالمتكلم بصفته متكلماً : الوعي (« صوت الوعى » ، « كلام داخلي ») الحقيقة والكذب ، المسؤولية وملكة الفعل ، التأنيبات (الاعتراف الحر للإنسان نفسه) ، الحق في الكلام ، الخ ، الخ ... إن الكلام المستقل ، المسؤول والفعّال ، علامة أساسية على الإنسان الأخلاقى ، القانونى ، والسياسي . واللجوء إلى ذلك الكلام ، واستحضاره وتأويله ، وتثمينه ، وحدود فعاليته وأشكالها (الحقوق المدنية والسياسية) ، وتجاور مختلف الإرادات والأقوال الخ ، كل ذلك يُلقي بِثقله كثيراً في المجالين الأخلاقي والقانوني . يكفي أن نشير في المجال الخاص للقضاء إلى تشييد التحليل ودوره، وإلى تأويل

الشهادات والتصريحات والعقود ، وجميع الوثائق ومظاهر أخرى لملفوظات الآخرين ، وتُشير آخر الأمر إلى تأويل القوانين .

كل ذلك يتطلب دراسة . لقد وقع تمحيص التقنية القانونية (والأخلاقية) لمعالجة الكلام «الأجنبي » ، ولإثبات صحته ودقته الخ . (مثلاً ، تقنية العمل التوثيقي لدى الكُتَّاب الشرعيين) . لكن لم تُطرح قط مشكلات وضعه في شكل تركيبي ، أسلوبي ، دلالي ، وفي أشكال أخرى .

ولم تتناول مشكلة **الإقرار** خلال تحقيق قضائي سوى على الصعيد القضائي والأخلاقي والبسيكولوجي (وكذلك ما يتصل بطرائق استخراج الإقرار والإرغام عليه) والمادة الأكثر إثارة للانتباه في معالجة هذه المشكلة على مستوى فلسفة اللغة (والكلام) هي تلك التي قدمها لنا دوستويفسكي (مشكلة الفكر والرغبة الحقيقيين ، والحافز الحقيقي ، مثلاً ، عند إيفان كرامازوف ، والكشف عنها لفظياً ؛ ودور « الآخر » ، ومعضلة البحث الخ ....) .

الإنسان الذي يتكلم وكلامه ، بوصفهما موضوعا للتفكير والخطاب عولجا في مجال الأخلاق والقانون فقط ، بسبب الأهمية الخاصة لهذين المجالين . وقد أخضعت لذلك الاهتام ولتلك الاختيارات ، جميع طرائق النقل والتشييد وتضمين كلام الآخرين . غير أنه حتى هنا ، تكون التشخيصات الأدبية ممكنة ، وبخاصة في مجال الأخلاق : مثلاً ، تشخيص الصراع بين صوت الوعي وبقية الأصوات ، أو تشخيص الحوار الداخلي للتوبة .. الخ ... ويمكن أن تشتمل رسائل الأخلاق ، خاصة الاعترافات ، على عناصر هامة للرواية الأدبية المكتوبة نثراً : هذا مانجده عند إبكتيت ، ومارك أوريل ، والقديس أوغسطين ، وبيترارك ، حيث نكتشف بذوراً لـ « رواية الاختبار » و« رواية التعلم » .

ونجد نصيب هذه التيمة التى نحللها أكثر أهمية فى مجال الفكر والكلام الدينيين (في الميثولوجيا ، والصوفية ، والسحر) . فالموضوع الأساسي للكلام الديني هو كائن يتكلم : إله ، شيطان ، مبَشّر ، رسول . والفكر الميثولوجي يجهل تماماً الأشياء الفاقدة للحركة ، الأشياء الخرساء . تاليه إرادة الإلهة الأسطورية ، وتأليه الشيطان (خيّراً كان أم شريراً) ، وتأويل علامات الغضب أو السماحة ، للنبوءات والتعاليم ، وأخيراً نقل وشرح أقوال الإله المباشرة (الوحي) وأقوال رُسله وقديسيه ومبشريه ، وبصفة عامة ، انعكاس وتأويل الكلام الموحي به ربانياً (على عكس الكلام الدنيوى) ؛ تلك هي الأفعال ذات الأهمية البالغة في الفكر والكلام الدينيين . إن جميع الأنساق الدينية ، مهما كانت ساذجة ، تتوفر على جهاز ضخم ، خاص ومنهجي ، ينقل ويؤول مظاهر الكلام الرباني المختلفة (الهيرمينوطيقا) .

وبالنسبة للفكر العلمي تختلف الأمور بعض الشيء . هنا ، يكون نصيب تيمة الكلام ضئيلاً نسبياً . فالعلوم الرياضية والطبيعية لاتعرف أبداً الكلام باعتباره موضوعاً لتوجيه . ومن الواضح أنه خلال عمل علمي تأتي المناسبة لمواجهة كلام « أجنبى » (أعمال السابقين ، آراء النقاد ، الرأى

العام) ، أو للدخول فى اتصال مع أشكال مختلفة من انعكاس وتأويل كلمات الآخرين (صراع مع كلام آمر ، تنحية التأثيرات ، خصومات جدالية ، مراجع واستشهادات) . لكن كل ذلك يظل في نطاق سيرورة العمل ، ولايمس فى شيء المحتوى الموضوعي للعلم ذاته ، والذى لايستطيع المتكلم وكلامه ، الولوج إلى داخله . إن مجموع الجهاز المنهاجي للعلوم الرياضية والطبيعية يتجه إلى التحكم في الموضوع المشيأ ، الأبكم الذى لايكشف نفسه أبداً في الكلام ، **والذي لايخبر بشيء عن ذاته** . هنا لاتكون المعرفة مرتبطة بالتلقي وبتأويل أقوال الموضوع القابل للمعرفة نفسه وعلاماته .

وفى العلوم الإنسانية ، وعلى خلاف العلوم الطبيعية والرياضية ، تظهر المعضلة النوعية الخاصة بترميم ونقل وتأويل الكلام « الأجنبي » (مثلاً ، مشكلة المصادر في منهجية الفروع التاريخية) . أمّا في فروع المعرفة الفلسفية ، فإن المتكلم وكلامه يظهران وكأنهما الموضوع الجوهري للمعرفة .

إن لفقه اللغة أهدافه النوعية وطريقته الخاصة في تناول موضوعه : المتكلم وكلامه اللذان يحددان جميع أشكال نقل وتشخيص كلام الآخرين (مثلاً ، الكلام بوصفه موضوعا لتاريخ اللغة) . غير أنه في حقل العلوم الإنسانية (وفي حدود فقه اللغة بمعناه الضيق) يمكن أن يكون هناك تناول مزدوج لكلام الآخرين باعتباره موضوع معرفة :

يمكن للكلام أن يكون كله مُدركاً موضوعياً (مثل شيء تقريباً) . وهذا مايكون عليه الكلام في معظم فروع اللسانيات . في هذا الكلام الموضَّع يكون المعنى أيضاً شيئاً : إنه لايسمح بأية مقاربة حواريّة محايثة لكل مفهوم عميق وراهن . لأجل ذلك فإن المعرفة هنا تكون مجردة : إنها تبتعد كلية عن الدلالة الإيديولوجية للكلام الحي ، عن حقيقته أو عن زيفه ، عن أهميته أو عن تفاهته ، عن جماله أو عن بشاعته . إن معرفة هذا الكلام الموضَّع المشيأ محرومة من كل نفاذ حواري داخل معنى قابل لأن يُتَعَرف عليه ، ومن ثم تتعذر محادثة مثل هذا الكلام .

ومع ذلك ، فإن النفاذ الحواري لازم في فقه اللغة (لأنه بدونه ، لايكون أي تفاهم ممكناً : فهو الذي يكتشف في الكلام عناصر جديدة ، دلالية بالمعنى الواسع ، ينتهي بها الأمر إلى التشيؤ بعد أن ظهرت أول الأمر عن طريق الحوار) . إن كل تقدم لعلم الكلام يكون مسبوقاً بـ « مرحلته العبقرية » ؛ **أي بعلاقة حوارية حادة** مع الكلام ، تكشف داخله عن مظاهر جديدة .

هذه المقاربة هي التي تفرض نفسها ، ملموسة أكثر ، لاتتجرد عن الدلالة الإيديولوجية الراهنة للكلام ، ورابطة موضوعية الفهم بحيويته وعمقه الحواريين . وفي مجال الشعرية والتاريخ الأدبي (وتاريخ الأيديولوجيات بعامة) وأيضاً ، إلى حد كبير ، فى فلسفة الكلام ، مامن مقاربة أخرى ممكنة : ففي هذه المجالات لاتستطيع الوضعية (Positivisme) الأكثر جفافاً وتسطّحاً ، أن تعالج الكلام بكيفية محايدة كأنه شيء . وتجد نفسها مرغمة هنا على الرجوع **إلى الكلام** ، لكن أيضاً مرغمة على التحدث **معه** من أجل النفاذ إلى معناه الإيديولوجي الذي لايكون إلا فى متناول إدراك إيديولوجي يجمع بين تقييمه ومايقدمه من إجابة . وأشكال النقل والتأويل المحققة لهذا الإدراك

الإيديولوجي تستطيع ، لكي يكون الإدراكِ عميقاً وحيّا ، أن تقترب كثيراً من تشخيص أدبي ثنائيّ الصوت لكلام الآخر . ولابد من أن نسجل أن الرواية أيضاً تضم دائماً عنصر إدراك معرفي من كلام الآخرين الذي تشخِصه

لِنقل ، فى نهاية هذا الجزء الأول من التحليل ، بضع كلمات عن أهمية تيمتنا بالنسبة للأجناس البلاغية . لاجدال فى أن الإنسان الذي يتكلم وكلامه ، يمثلان أحد الموضوعات الأكثر أهمية فى الخطاب البلاغي . (هنا جميع التيمات الأخرى ترافقها أيضاً تيمة الكلام) . فالخطاب البلاغي مثلاً ، في البلاغة القانونية ، يَتّهِمُ أو يدافع عن المتكلم المسؤول ، من خلال الاستناد أيضاً إلى أقواله ، فَيُؤوّلها ، ويجادلها ، ويُعيد ، بفن ، تكوين الكلمات المضمرة للمتهم (هذا الابتكار الحر لأقوال لم يقع التلفظ بها ، هي إحدى الطرائق الأكثر استعمالاً من جانب البلاغة في العصر القديم : « كان باستطاعته أن يقول لكم .... ») .

إن الخطاب البلاغي يجهد فى أن يستبق الاعتراضات الممكنة فينقل تصريحات الشهود وَيُجاوِرُ بينها ... الخ ... وفي البلاغة السياسية يسند الخطاب مثلا ، ترشيحاً ، ويستحضر شخصية المرشح ، ويعرض ويُدَافع عن وجهة نظره ووعوده اللفظية ، أو فى حالة أخرى يحتج على مرسوم أو قانون ، أو تصريح ، أى أنه يعارض ملفوظات لفظية محددة يركز عليها في محاورته .

وَلخطاب الإعلامي ، الصحفي ، علاقة أيضاً بالكلام وبالإنسان الذي هو الجهة التى يصدر عنها ذلك الكلام : إنه يَنْتَقِدُ ملفوظاً ، وجهة نظر ، يجادل ، يتهم ، يسخر ... وإذا حلَّل عملاً يكشف وجهات النظر التى تحفزه ، ويصوغها لفظياً مُبرزاً إياها بما يلائم : بالسخرية ، بالغضب ، الخ . وهذا لايعنى أن البلاغة تُضحي بحدث أو فعل أو واقعة غير لفظية ، فى سبيل خطابها ، وإنما هي في علاقة مع الإنسان الاجتماعي الذي يُؤوِّل كل فعل أساسي من أفعاله إيديولوجياً بواسطة الكلام ، أو أنه يُجَسد فيه مباشرة .

في البلاغة تكون دلالة كلام الآخرين كموضوع ، جد كبيرة بحيث غالبا مايحاول الكلام إخفاء الحقيقة أو تعويضها ، وبذلك فإنه يتقلص ويفقد من عمقه . وفي معظم الأحيان تقتصر البلاغة على انتصارات لفظية خالصة تُسجلها على الكلام ، عندئذ تتحول إلى لعبة لفظية شكلانية . لكن ، نُكرر القول بأن انتزاع الكلام من الحقيقة يُحطّمه ، فَيَذْبل ، ويفقد عمقه الدلالي وحركيته ، وقدرته على تجديد معناه في سياقات جديدة حية ، أى بتعبير أشمل يموت بصفته كلاماً ، لأن الكلام الدال يعيش خارج ذاته ، يعيش من توجُّهه نحو الخارج . إلّا أن تركيزاً قاصراً على الكلام « الأجنبيّ » كموضوع ، لايفترض في ذاته مثل هذه القطيعة بين الكلام والحقيقة .

إن الأجناس البلاغية تعرف أكثر أشكال نقل خطاب الآخر تنوّعاً ، وفي معظم الأحيان ، تعرف أشكالاً جدّ حوارية . فالبلاغة تلجأ بكثرة إلى إعادة تنْبير قوية للأقوال المنقولة (غالباً ماتصل إلى حد تشويهها تماماً) بواسطة تضمين مطابق ، ومن خلال السياق . والأجناس البلاغية هي مادة أولية

أكثر مُلاءمة لدراسة مختلف أشكال نقل وتكوين وتضمين الأقوال الأجنبية . وانطلاقاً من البلاغة يمكن أن نشيد تشخيصاً أدبياً للإنسان الذي يتكلم ولما يقوله . لكن من النادر أن تكون الثنائية الصوتية البلاغية لتلك الشخصيات عميقة : ذلك أن جذورها لاتغوص في الطابع الحواري للغة المتحولة ، إنها لاتنبني على تعدد لساني جوهري ، بل على تنافرات . وفي معظم الحالات تكون تلك الثنائية الصوتية مجرَّدة وتنوء تحت تحديد وتقسيم شكليين ومنطقيين للأصوات على نحو يُنْضِبُ معينها . لذلك يُستحسن الحديث عن ثنائية صوتية بلاغية خاصة ، مميِّزة عن الثنائية الصوتية الحقيقية في النثر الأدبي ، أو بتعبير أفضل ، نتحدث عن نقل بلاغي ذي صوتين لكلام الآخرين (دون أن يخلو ذلك من بعض الملامح الأدبية) ، ويكون مميَّزاً عن التشخيص الثنائي الصوت داخل الرواية والموجَّه نحو **صورة اللغة** .

ذلك هو معنى تيمة الإنسان الذي يتكلم ، في جميع مجالات الوجود العادية ، وفي الحياة اللفظية والإيديولوجية . وتأسيساً على ماقيل يمكن القول بأنه ، تقريباً ، عند تأليف كل ملفوظ للإنسان الاجتماعى ، ابتداءاً من الرد القصير فى الحوار المألوف ، إلى الأعمال اللفظية الإيديولوجية الكبيرة (الأدبية والعلمية وغيرها) ، فإنّه يوجد ، في شكل مُعْلَن أو مستتر ، قسط من الأقوال « الأجنبية » الصريحة منقولة بهذه الطريقة أو تلك . وداخل حقل كل ملفوظ تقريباً ، يحدث تفاعل متوتر ، وصراع بين كلامه الخاص وكلام « الآخر » ، كما تتم سيرورة للتحديد أو الإضاءة الحوارية المتبادلة . يتضح إذن أن الملفوظ جهاز أكثر تعقيداً ودينامية مما يبدو عليه ، إذا اكتفينا بالنظر إلى توجهه الغيرى وتعبيريته الأحادية الصوت المباشرة .

وكون الكلام هو أحد موضوعات الخطاب الإنساني الأساسية ، مسألة لم تحظ بعد بالاعتبار الكافي ، ولم تقوَّم بعد دلالتها الجذرية . ولم تعرف الفلسفة كيف تحتضن في سعة أفق جميع الظاهرات المتصلة بهذه المسألة ، فلم يدرك أحد خصوصية هذا الموضوع للخطاب ، تلك الخصوصية التى تتحكم في نقل واستنساخ الكلمة « الأجنبية » نفسها : إننا لانستطيع أن نتحدث عن هذه الأخيرة إلا بمساعدة تلك الخصوصية مع إضافة نوايانا الخاصة وإضاءتها على طريقتنا ، من خلال السياق . إن الحديث عن الكلام ، مثلما نتحدث عن أي موضوع آخر ، أي بطريقة تيماتيكية ، وبدون نقل حواري ، لايكون ممكناً إلا إذا كان ذلك الكلام مُوَضَّعاً تماماً ، ومشيئاً . هكذا يمكن أن نتحدث ، مثلا ، عن الكلمة في النحو حيث يهمنا ، بالضبط ، غلافها المشيأ ، عديم الشكل

إن الرواية تستعمل استعمالا مزدوجا جميع الأشكال الحوارية الأكثر تنوعاً لنقل كلام الآخرين ، والتى تتشكل داخل الحياة العادية ، وفي العلائق الإيديولوجية غير الأدبية . أولاً ، جميع تلك الأشكال تُقدم وتستنسخ داخل الملفوظات – المألوفة والايديولوجية – لشخصيات الرواية وأيضاً للأجناس المتخلِّلة : المذكرات الخصوصية ، الاعترافات ، مقالات الصحف ، الخ .

ثانياً ، يمكن لجميع أشكال النقل الحواري لخطاب الآخرين أن تكون أيضاً تابعة وبكيفية مباشرة ، لمعضلات التشخيص الأدبي للمتكلم ولكلامه ، مع توجه نحو **صورة الكلام** ، والتعرض

لتحوُّل أدبي محدد .

ماهو ، إذن ، الفرق الجوهري بين جميع هذه الأشكال الخارج – أدبية لنقل كلام الآخرين ، وبين تشخيصه الأدبي داخل الرواية ؟

تلك الأشكال كلها ، حتى حينما تكون قريبة من تشخيص أدبي ، مثلما هو الحال في بعض الأجناس البلاغية الثنائية الصوت (الأسلبات البارودية) ، هي دائماً موجَّهة نحو ملفوظ فرد من الأفراد . إنها النقل المهتم ، عمليا ، بملفوظ الآخرين الأفراد ، والذي يصل في أفضل الحالات إلى تعميم للملفوظات صيغة لفظية « أجنبية » ، على أساس أنها ، اجتماعياً ، نموذجية أو مميزة . وهذه الأشكال المركَّزة على نقل الملفوظات (ولو كان نقلاً حرّاً أو مُبدعاً) ، لاتهدف إلى أن ترى وتثبت فيما وراء الملفوظات ، صورة لغة اجتماعية تتحقق داخلها . وإنما يتعلق الأمر ، دون أن تجف داخلها ، **بالصورة** وليس بالتجريبية الإيجابية لتلك اللغة . داخل رواية حقيقية ، نحس وراء كل ملفوظ ، طبيعة اللغات الأجنبية بمنطقها وضرورتها الداخليتين . والصورة هنا لاتكشف فقط الواقع ، بل إمكانات لغة معطاة ، وحدودها المثلى إذا جاز القول ، ومعناها الشامل الملتحم ، وحقيقتها وانحصارها .

لذلك فإن الثنائية الصوتية في الرواية ، على خلاف الأشكال البلاغية وغيرها تنزع دائماً نحو الثنائية اللسانية كأنها تتطلع إلى نهايتها . كذلك لاتستطيع هذه الثنائية الصوتية أن تظهر لافي التناقضات المنطقية ، ولا في التجاورات الدرامية الخالصة . وهذا هو مايحدد خصوصية حوارات الرواية التي تنزع نحو الحد الأقصى لِلّاتفاهم المتبادل بين الأفراد **المتكلمين لغاتٍ مختلفة** .

علينا أن نؤكد مرة أخرى ، أننا لانقصد بـ « لغة اجتماعية » مجموع العلامات اللسانية التي تحدد إعطاء القيمة اللهجوية للغة وتفريدها ، وإنما نقصد الكيان الملموس والحي لعلامات تفريد اللغة تفريداً اجتماعياً ، والذي يمكن أن يتحقق أيضاً في إطار لغة وحيدة لسانياً ، محددا نفسه بتحويلات دلالية وبانتقاءات قاموسية . إنه منظور سوسيو – لساني ملموس ، يتفرد داخل لغة « واحدة » تجريديا . وهذا المنظور اللساني ، غالباً ، لايتحمل تحديدا لسانيا مدققا ، إلا أنه ينطوي على إمكانات محتملة لتفريد لهجوي مستقبل : إنه لهجة كامنة ، جنينها مايزال عديم الشكل . خلال وجودها التاريخي وصيرورتها المتعددة اللغات ، تكون اللغة ممتلئة بتلك اللهجات الكامنة : فهي تتقاطع بطرائق عديدة ولاتنمو حتى النهاية فتموت ، غير أن بعضها يزهر ويصبح لغات حقيقية . نكرر القول : إن اللغة هي – تاريخياً – واقع بوصفها صيرورة متعددة اللغات ، تعج باللغات المستقبلة والماضية ، باللسانيات « الارستقراطية » المتعجرفة ، وبلسانيات « وصولية » ، وبالعديد من « طالبي يد » اللغة ، سعداء أو أشقياء ، وبلغات ذات صرامة اجتماعية كبيرة على وجه التقريب ، وبهذا المناخ أو ذاك فيما يتصل بالتطبيق .

وصورة مثل هذه اللغة في الرواية هي صورة منظور اجتماعي ، وصورة عينة إيديولوجية اجتماعية ملتحمة بخطابها وبلغتها . لايمكن ، إذن ، لهذه الصورة ، بأي حال ، أن تكون صورة شكلانية

ولايمكن للعبة أدبية قائمة على مثل هذه اللغات أن تكون لعبة شكلانية . إن الخصوصيات الشكلية للغات ولصيغ الرواية وأساليبها ، هي رموز لمنظورات اجتماعية . والخصائص اللسانية الخارجية غالباً ماتُستعمل ، هنا ، بمثابة إشارات مساعدة تؤشر على فروق اجتماعية – لسانية – وأحياناً تكون في شكل تعليقات مباشرة موجهة من الكاتب إلى خطابات شخصياته الروائية . مثلاً فى « أباء وأبناء » يقدم لنا تورجنيف من حين لآخر ، إشارات عن استعمال إحدى الكلمات أو عن تلفظ إحدى الشخصيات (تجدر الإشارة إلى أنها أكثر تمييزاً من الناحية التاريخية – الاجتماعية) .

هكذا فإن مختلف تلفظات كلمة (Printzipy) « مبادىء » تمايز في تلك الرواية بين عدة عوالم تاريخية – ثقافية – اجتماعية : العالَم المثقف لكبار مُلاك الأراضي خلال سنوات ١٨٢٠ – ١٨٣٠ الذي درس الأدب الفرنسي وظل بعيداً عن اللاتينية وعن العلم الألماني ، ثم عالم الأنتلجنسيا المتعددة الطبقات خلال منتصف القرن الماضي عندما كان التوجيه في يد الأطباء والمتناظرين المتشبِّعين باللغة اللاتينية والألمانية . لقد فازت النبرة اللاتينية – الألمانية الجافة في التلفظ بكلمة مبادىء في اللغة الروسية . إلّا أن قاموس كلام « كوشينا » الذي يقول « سيدي » بدلاً من « رجل » ، قد تجذر داخل الأجناس التعبيرية الدنيا والوسطى في اللغة الأدبية .

وإذا كانت الملاحظات الخارجية والمباشرة عن خصوصيات لغة الشخصيات هي عناصر مميزة لجنس الرواية ، فمن الواضح أنها ليست هي التى تخلق صورة اللغة . فهذه الملاحظات هي غيرية خالصة ، وخطاب الكاتب هنا لايلمس إلا بكيفية سطحية ، اللغة التى لها خصائص مثل خصائص الشيء ، فنحن لانجد هنا صيغة حوار داخلي ، تلك الصيغة المميزة لصورة اللغة . إن للصورة الأصيلة للغة ، دائماً ، حواشي يدور فيها الحوار بين صوتين ولغتين (مثلاً ، مناطق الأبطال التي تحدّثنا عنها في الفصل السابق) .

ويكتسي دور السياق الذي يُضَمِّنُ الخطاب التشخيصي ، دلالة جوهرية في خلق صورة للغة . فالسياق المضمِّن ، مثله مثل إزميل النحات يُرَقِّقُ حواشي خطاب الآخر ، وينحت صورة للغة داخل التجريبية الخشنة لحياة الخطاب : إنه يمزج ويجمع التطلع الداخلي للغة المشخَّصة بتحديداتها الخارجية الموضَّعة . وخطاب لكاتب يشخص ويضمِّن خطاب الآخر ، ويخلق له منظوراً ، ويوزع ظلاله وأضواءه ، ويوجد وضعيته وجميع الشروط اللازمة لإسماع رنينه . وأخيراً فإنه بنفاذه إليه من الداخل يدخل فيه نبراته وتعبيراته ، ويخلق له خلفية حوارية .

بفضل هذه القابلية للغةِ تُشَخِّصُ لغة أخرى ، وترن بتزامن خارجها وفيها ، وتتكلم عنها فيما هي تتحدث مثلها ومعها ، ثم من جهة ثانية ، بفضل قابلية لغة مُشَخَّصَة لأن تضطلع في نفس الآن بدور موضوع للتشخيص ودور التكلم من خلاله ، يمكن أن نخلق صورا لِلُغَاتٍ روائية نوعية . ولأجل هذا ، فإنه في سياق الكاتب ، الذي يُضَمِّنُ اللغة المشخصة ، لايمكن لهذه اللغة في جميع الأحوال أن تكون شيئاً ، مادة لخطاب ، بكماء بدون رد فعل ، واقفة في الخارج مثل أى عنصر من عناصر الخطاب .

نستطيع أن نُصنّف جميع طرائق إبداع صورة اللغة فى الرواية ، في ثلاثة أصناف أساسية :

(١) التهجين .
(٢) تعالق اللغات القائم على الحوار .
(٣) الحوارات الخالصة .

ولايمكن فصل هذه الأصناف إلّا بطريقة نظرية لأنها تتشابك باستمرار داخل النسيج الأدبي الفريد للصورة .

ماهو التهجين ؟ إنه مَزْجُ لغتين اجتماعيتين داخل ملفوظ واحد وهو أيضاً التقاء وعيين لسانيين مفصولين بحقبة زمنية ، وبفارق اجتماعي ، أو بهما معاً ، داخل ساحة ذلك الملفوظ .

وهذا المزيج من لغتين داخل نفس الملفوظ ، هو طريقة أدبية قصدية (بدقة أكثر ، نسق من الطرائق) . لكن التهجين اللاإرادي ، اللاواعي ، هو إحدى الصيغ الهامة للوجود التاريخي ولصيرورة اللغات . ويمكن القول بوضوح بأن الكلام واللغات ، إجمالاً ، يتغيران تاريخياً عن طريق التهجين ، ومزج مختلف « اللغات » المتعايشة داخل نفس اللهجة ، ونفس اللغة القومية ، وعن طريق التشعب لنفس المجموعة اللغوية أو لعدة مجموعات سواء في الماضي التاريخيّ للغات أو في ماضيهم الإحاثي ، ودائماً يقوم الملفوظ بدور المِرْجَل في المزج . (٩)

يجب أن تكون صورة اللغة في الفن الأدبي من حيث جوهرها ، هجينا لسانيا (قصدياً) ، ويتحتم أن يوجد إلزامياً وعيان لسانيان : الوعي المشخَّص ، والوعي الذي يُشخِص ، وهما معا ينتميان إلى نسق لغة مختلف . ذلك أنه لو لم يكن هناك ذلك الوعي الثاني المشخص ، تلك الإرادة الثانية للتشخيص ، لشاهدنا للغة ، بل مجرد عينة من لغة الآخرين ، صادقة أو مزيفة .

إن صورة اللغة باعتبارها هُجْنة قصدية ، هى قبل كل شيء هُجْنة واعية (بخلاف الهُجْنة التاريخية – العضوية الغامضة لسانياً) ، إنها بالضبط ، ذلك الوعي بلغة من جانب لغة أخرى ، إنها النور الذي يلقيه عليها وعي لساني آخر . ويمكن لصورة لغة أن تنبني فقط من وجهة نظر لغة أخرى مقبولة على إنها بمثابة معيار .

يُضاف إلى ماتقدم ، أنّه داخل هُجْنه قصدية وواعية يمتزج لاوعيان لسانيان مبهمان (مرتبطان بلغتين) ، وإنما وعيان لسانيان مفردان (مرتبطان بملفوظين لا بلغتين) ، وإرادتان لسانيتان فرديتان هما : الوعي والإرادة الفرديّان للكاتب الذي يشخص ، والوعى والإرادة المفَردان لشخصية روائية مُشخَّصة . ذلك أنه فوق هذه اللغة المشخصة تنبني الملفوظات الملموسة الموجّدة ، وإذن ، يتحتم إلزاميا أن يتجسد الوعي اللساني في « كُتّاب » (١٠) يتكلمون اللغة المعطاة ، ويشيدون فوقها ملفوظاتهم ، وبالتالي يدخلون إلى امكانيات اللغة المدّخرة ، إرادتهم اللسانية التحيينية . إنهما وعيان ، إرادتان ، وصوتان ، وإذن نبرتان تشتركان في الهُجْنة الأدبية القصدية والواعية .

لكن بإبرازنا للمظهر الفردي لهذه الهجنة ، يجب أن نؤكد بقوة من جديد ، أنه داخل الهُجْنة الأدبية للرواية ، التى تبني **صورة اللغة** ، يكون المظهر الفردي ضرورياً لتحيين اللغة وربطها بكيان الرواية (مصائر اللغات تتشابك هنا مع مصائر المتكلمين الفردية) كما أنه يكون وثيق الصلة بالعنصر السوسيو – لسانى : وهذا معناه إن الهجنة الروائية ليست هي ثنائية الصوت والنبرة (كما في البلاغة) فحسب بل ، هي مزدوجة اللسان . وهي لاتشتمل فقط على وعيين فرديين ، على صوتين ، على نبرتين ، بل على وعيين اجتماعيين – لسانيين – وعلى حقبتين ليستا ، فى الحقيقة ، مختلطتين هنا بكيفية لاواعية (كما هو الشأن في هجنة عضوية) بل هما قد التقيتا بوعي ، وتتصارعان فوق أرض الملفوظ .

في هجنة قصدية لايتعلق الأمر فحسب (وليس كثيراً) بمزج وإشارات الأسلوبيْن واللغتيْن ، وإنما يتعلق الأمر قبل كل شيء ، بالصدمة التى تُصيب وجهات النظر حول العالم داخل تلك الأشكال . لذلك فإن هُجنةً أدبيةً قصدية ليست هُجنةً **دلاليةً** تجريديةً ومنطقية (كما في البلاغة) ، بل هي ملموسة واجتماعية .

طبيعي أنه في هُجنة تاريخية عضوية لاتمتزج فقط لغتان ، وإنما وجهتا نظر اجتماعيتان – لسانيتان (وأيضاً عضويتان) ، غير أنه هنا ، يكون مزيجاً سميكاً ومعتماً ، وليس تجاوراً وتعارضاً واعيين ، ومع ذلك ، من الضروري التدقيق بأن هذا الزيج السميك ، المعتم ، لوجهات النظر اللسانية حول العالم هو منتج بعمق ، تاريخياً داخل الهجنات العضوية : إنه ينطوي على رؤيات جديدة للعالم ، وعلى « أشكال داخلية » جديدة لوعي لفظي للعالم .

إن الهُجنة الدلالية القصدية تكون بالحتم في صيغة حوار داخلياً (خلافاًللهُجنِة العضوية) . ونجد هنا ، وجهتي نظر لاتنصهران ، وإنما تتجاوران حوارياً . وهذه الصيغة الحوارية للهُجْنة الروائية باعتبارها حواراً لوجهات نظر سوسيو – لسانية ، لاتستطيع ، كما هو مفهوم ، أن تمتد داخل حوار مُتْنَه مُتميّز دلالياً وفردياً : ذلك أن مظهراً معيناً ، كارثِيّا ويائساً عضوياً ، يكون ملتحماً بها .

وأخيراً ، فإن للهجنة الثنائية الصوت ، القصدية ، المصاغة في حوار داخلياً ، بنية تركيبية ذات خصوصية تامّة : نجد فيها أنه داخل ملفوظ واحد ، يتحد ملفوظان كامنان مثل جوابين لحوار ممكن . صحيح أن هذيْن الجوابيْن لن يستطيعا قط أن يتحيّنا كليةً ، وأن يتكونا في ملفوظات منتهية ، إلا إننا نتبين بوضوح شكليهما الناقصين داخل بنية تركيب الجملة في الهجنة الثنائية الصوت . ولايتعلق الأمر هنا ، بطبيعة الحال ، بمزج أشكال تركيبية لامتجانسة خاصة بأنساق لسانية مختلفة (وهو مايمكن أن يوجد في هُجَنٍ عضوية) ، وإنما يتعلق الأمر بِضَمّ ملفوظين في واحد . وهذا يكون ممكناً أيضاً في هجن بلاغية أحادية الصوت (وربما كان الضم هنا أكثر وضوحاً من حيث تركيب الجملة) ، غير أن الهجنة الروائية تتميز بتوحيد ملفوظين مختلفين اجتماعياً في ملفوظ واحد .

ويمكن القول ، تلخيصاً للطابع المميّز للهجنة الروائية : خلافاً لمزيج اللغات المعتم في ملفوظات تعيش داخل لغات متطورة تاريخيا (بصفة عامة ، كل ملفوظ حي داخل لغة حية له درجة كبيرة على نحو ما ، من التهجين) ، تكون الهجنة الروائية **نسقاً من توحيد اللغات** ، **منظَّماً أدبياً** ، نسقاً موضوعه إضاءة لغة بمساعدة لغة أخرى ، وتشكيل صورة حية للغة أخرى .

إن التهجين القصدي الموجه نحو الفن الأدبي هو إحدى الطرائق الأساسية لبناء صورة اللغة ويجب أن ندقق بأنه في حالة تهجين فإن اللغة التي تُضيء (عادة تكون نسقاً من اللغة الأدبية المعاصرة) تتخذ طابعاً موضوعياً إلى حدّ ما ، لتُصبح صورة . وكلما طبقت طريقة التهجين في الرواية بطريقة واسعة وعميقة (من خلال عدة لغات وليس لغة واحدة) كلما اتخذت اللغة المشخصة والمضيئة طابعاً موضوعياً ، لتتحول في النهاية إلى إحدى صور لغة الرواية ؛ والأمثلة الكلاسيكية التي تُساق في هذا الصدد هي : دون كيشوت ، وروايات الكتاب الساخرين الانجليز فيلدنغ ، سموليت ، ستيرن ، ثم الرواية الألمانية الرومانسية الساخرة : هيبل جان – بول[11] . في مثل هذه الروايات ، تكتسب سيرورة كتابة الرواية ووجه الروائي طابعا من الموضوعية (هذا مانجده متحققاً ، جزئياً ، في « دون كيشوت » ثم فيما بعد عند ستيرن ، هيبيل ، وجان – بول) .

إن الإضاءة المتبادلة المصاغة في حوار داخلياً ، التي تنجزها الأنساق اللسانية في مجملها ، تتميز عن التهجين بمعناه الخاص . ففي الإضاءة المتبادلة لايكون هناك توحيد مباشر للغتين داخل ملفوظ واحد ، وإنما هي لغة واحدة محينة وملفوظة ، إلَّا أنها مقدمة **على ضوء اللغة الأخرى** . وهذه اللغة الثانية تظل خارج الملفوظ ولاتتحين أبداً .

إن الشكل الأكثر تميزا ووضوحا لهذه الاضاءة المتبادلة ذات الصيغة الحوارية الداخلية ، هو الأسلبة **(Stylisation)** .

وقد سبق القول بأن كل أسلبة حقيقية هي تشخيص وانعكاس أدبيين للأسلوب اللساني لدى الآخرين . وفيها يُقَدَّم ، إلزامياً ، وعيان لسانيان مفردان : وَعْي من يشخص (الوعي اللساني للمؤسلِب) ووعي من هو موضوع للتشخيص والأسلبة . وتتميز الأسلبة بالضبط عن الأسلوب المباشر ، بذلك الحضور للوعي اللساني (عند المؤسلب المعاصر وعند قُرائه) الذي يعاد على ضوئه خلق الأسلوب المؤسلب ، ومن خلاله يكتسب دلالة وأهمية جديدتين .

هذا الوعي اللساني الثاني للمؤسلب ولمعاصريه يباشر عمله اعتماداً على المادة الأولية للغة المؤسلبة . ولايتحدث المؤسلب عن موضوعه إلَّا من خلال تلك اللغة التى سَيُؤسْلِبها والتي هي « أجنبية » بالنسبة إليه . لكن هذه اللغة الأخيرة هي نفسها مقدمة على ضوء الوعي اللساني المعاصر للمؤسلِب . فاللغة المعاصرة تلقي ضوءاً خاصاً على اللغة موضوع الأسلبة : إنها تستخلص منها بعض العناصر ، وتترك البعض الآخر في الظل وتوجد نبرات خصوصية ومقامات تناغُمية بين اللغة موضوع الأسلبة وبين الوعي اللساني المعاصر . وباختصار ، فإنها تخلق صورة حرة للغة الآخرين لاتترجم إرادة ماسيؤسلب فحسب ، بل أيضاً الإرادة اللسانية والأدبية المؤسلِبة .

هذه هي الأسلبة . وقريبا منها ، يوجد نوع آخر من الإضاءة المتبادلة هو **التنويع** . ففي الأسلبة يعمل الوعي اللساني للمؤسلب فقط بالمادة الأولية للغة موضوع الأسلبة ، فيضيئها ، ويدخل إليها اهتماماته « الأجنبية » ، لكنه لايدخل إليها مادته « الأجنبية » المعاصرة . والأسلبة بهذا المعنى ، يجب أن يحافظ عليها من البداية إلى النهاية . لكن إذا دخلت إليها المادة اللسانية المعاصرة (كلمة ، شكل ، صيغة جملة ، الخ) ... فإنها تشتمل عندئذ على خلل أو خطأ ، أو مفارقة ، عصرية .

غير أن « عدم الانضباط » هذا ، قد يكون مقصوداً ومنظماً : إذ يستطيع الوعي اللساني المؤسْلب ، ليس فقط إضاءة اللغة موضوع الأسلبة ، بل يستطيع أن يُدْمج فيها مادته التيماتيكية واللسانية . في هذه الحالة ، لايعود الأمر يتعلق **بأسلبة** بل **بتنويع** (غالباً مايصبح تهجيناً) .

إن التنويع يُدخل بحرية مادة للغة « الأجنبية » في التيمات المعاصرة ويجمع العالم المؤسلب بعالم الوعي المعاصر ، ويضع موضع الاختبار اللغة المؤسْلَبة وذلك بإدراجها ضمن مواقف جديدة ومحالة بالنسبة لها .

إن دلالة كل من الأسلبة المباشرة ، والتنويع ، كبيرة في تاريخ الرواية ولاتفوقها سوى الباروديا (Parodie) . فالأسلبات لقنت للنثر التشخيص الأدبي للغات . صحيح أن الأمر كان يتعلق بلغات (بل بأساليب) مكونة ومُشَكَّلة أسلوبياً ، وليس بلغات خشنة ، وغالبا ماتكون إمكانات للتعدد اللساني الحي (لغات في صيرورة لم تتوفر بعد على أسلوب) . إن صورة اللغة التي تخلقها الأسلبة هي الأكثر صفاء والأكثر اكتمالا فنياً ، وتسمح بالحد الأقصى من الجمالية الممكنة في النثر الروائي . لذلك كان أساتذة الأسلبة ، مثل بروسبير ميريمي ، وهنري دورينييه ، وأناتول فرانس وآخرين ، يمثلون النزعة الإستتيقية في الرواية (فقط بالقدر المحدود الذي كان يسمح به هذا الجنس التعبيري) .

إن دلالة الأسلبة في فترات تَكَوُّن التيارات والمعالم الأسلوبية الجوهرية للجنس الروائى ، تشكل تيمة خاصة سنتناولها في الفصل الأخير التاريخي من هذا الكتاب .

وهناك نموذج آخر حيث نوايا اللغة المشخِّصة لاتتوافق مطلقاً مع نوايا اللغة المشخَّصة ، فتقاومها وتصور العالم الغيرى الحقيقي ، لابمساعدة اللغة المشخصة باعتبارها وجهة نظر منتجة ، وإنما عن طريق فضحها وتحطيمها ، وهنا يتعلق الأمر **بالأسلبة الباروديه** .

غير أن الأسلبة البارودية لاتستطيع أن تخلق صورة اللغة والعالم المطابق لها إلَّا بشرط واحد ، وهو ألَّا يكون الغرض تحطيماً بسيطاً وسطحياً للغة الآخرين مثلما هو الشأن في الباروديا البلاغية . ولكي تكون جوهرية ومنتجة ، يتحتم على الباروديا بالضبط ، أن تكون **أسلبة بارودية** : عليها أن تعيد خلق لغة بارودية وكأنها كُلٌّ جوهري مالك لمنطقه الداخلي وكاشف لعالم فريد مرتبط ارتباطاً وثيقاً باللغة التي بُوشرتْ عليها .

بين الأسلبة والباروديا تقف – كما لو بين نُصبين – الأشكال الأكثر تنوعاً من اللغات المتبادلة الإضاءة والهجن المباشرة ، وقد تحددت بواسطة التعالقات الأكثر تنوعاً للغات والإرادات اللفظية

والاستدلالية التي التقت داخل الملفوظ الواحد نفسه . إن الصراع القائم داخل خطاب ، ودرجة المقاومة التي يُبديها الخطاب موضوع – الباروديا تجاه الخطاب الذي يباشر عليه الباروديا ، ودرجة تشييد تشخيص اللغات الاجتماعية ، مثل درجة تفريدها داخل التشخيص ، والتعدد اللساني المحيط هو القائم دائماً بدور الخلفية الحوارية ودور المِرْنان مُرجع الصدى ... كل ذلك يخلق تنوّعاً في طرائق التشخيص للغة « الأجنبية » .

إن التجاور الحواري للغات الخالصة إلى جانب التهجينات ، في الرواية ، هو وسيلة قوية لخلق صور اللغات . والتجابه الحواري للغات (وليس للمعاني التي تشتمل عليها) يرسم حدود اللغات ، ويُتيح الإحساس بها ، ويُرغم على استشفاف الأشكال البلاستيكية للغة .

وحوار الرواية نفسه ، بصفته شكلاً مُكوِّناً ، مرتبط ارتباطاً وثيقاً بحوار اللغات الذي يرن داخل الهجنة وفي الخلفية الحوارية للرواية . كذلك ، فإن هذا الحوار هو من صنفٍ خاص . فهو ، أولاً ، وكما سبق القول ، لايستطيع أن يستنفد نفسه في الحوارات الذرائعية والتيماتيكية للشخصيات . إنه يحمل داخله تَعَدُّدية الأشكال اللانهائية للمقاومات الحوارية والذرائعية عند الذات التي لاتستطيع تلك التعددية أن تُذيبها ، ومن ثم فإنها تكتفي بأن تبرز (كواحدة من الإمكانات العديدة) ذلك الحوار اليائس والعميق للغات ، المحدد بالصيرورة نفسها الاجتماعية الإيديولوجية للغات والمجتمع . إن حوار اللغات ليس مجرد حوار القوى الاجتماعية في سكونية تعايشها ، بل هو أيضاً حوار الأزمنة والحقب والأيام ، وحوار مايموت ويعيش ، ويولد : هنا ينصهر التعايش والتطور معاً في الوحدة الملموسة الصلبة ، لتنوع مليء بتناقضات لغات مختلفة . هذا الحوار محمل بالحوارات الروائية المنحدرة عملياً من الموضوع ، والتي تستعير منه ، أي من حوار اللغات ذاك – يأسها ونقصها ، وصعوبة فهمها ، ووجودها الملموس ، و« طبيعيتها » (natur alisme) ، وكل مايميزها جذرياً عن الحواراتالدرامية الخالصة .

في مونولوجات وحوارات شخصيات الرواية ، تكون اللغات الخالصة خاضعة لنفس مشكلة خلق صورة اللغة .

وَحتى حجة الرواية خاضعة لمشكلة ترابط اللغات واكتشافها المتبادل . ويجب على حجة الرواية أن تنسق كشف اللغات الاجتماعية والإيديولوجيات ، وأن تبرزها وتختبرها : اختبار الأقوال ، والرؤية للعالم ، والأساس الإيديولوجي للفعل ، وإظهار عادات العوالم ، والعوالم الصغيرة الاجتماعية والتاريخية والقومية (مثلما في الروايات الوصفية ، والجغرافية ، وروايات الطبائع) والعوالم الاجتماعية الإيديولوجية خلال حقبة معينة (المذكرات الروائية ، مُغايرات الرواية التاريخية) ، أو أيضاً إظهار الأعمار والأجيال الملتصقة بالفترات والعوالم الاجتماعية – الإيديولوجية (روايات التعلم والتكوين) . باختصار ، تصلح حجة الرواية لتشخيص الناس الذين يتكلمون وتشخيص أكوانهم الإيديولوجية . في الرواية ، يتم التعرف إلى لغتها الخاصة داخل لغة أجنبية ، والتعرف داخل رؤية الآخرين للعالم ، على رؤيتها الخاصة . في الرواية تقع ترجمة إيديولوجية للغة الآخرين ، ومجاوزة

« أجنبيتها » التي ليست سوى عرضية وخارجية ، وظاهرية .

إن التحديث الفعلي ، محو حدود الزمن ، واكتشاف الحاضر الأبدي في الماضي ، هي خصائص مميزة للرواية التاريخية . وخلق تشخيصات للغات هي المعضلة الأسلوبية الجوهرية للجنس الروائي .

كل رواية فى كليتها ، من وجهة نظر اللغة والوعي اللساني المستثمرين فيها ، هي **هجين** . لكن يتحتم أن نؤكد ذلك مرة أخرى : إنه هجين قصدي وواع ، منظم أدبياً ، وليس مطلقاً مزيجا معتماً وآلياً من اللغات (بدقة أكثر ، من عناصر اللغات) . إن موضوع التهجين الروائي القصدي ، هو **تشخيص أدبي للغة** .

لأجل ذلك ، لايرمي الروائي مطلقاً إلى استنساخ لساني (لهجوي) دقيق وتام ، لتجريبية اللغات الأجنبية التي يُدخلها في روايته . إنه لايتوخى سوى التمكن الأدبي من تشخيص تلك اللغات .

وتتطلب الهجنة الأدبية جهداً ضخماً : فهي مؤسلبة كلية ، وموزونة بإمعان ، ومفكَّر فيها من البداية إلى النهاية ، وموضوعة على مسافة منا . وبهذا تختلف جذرياً عن مزج اللغات الذي نجده عند كتاب النثر المبتذلين ، ذلك المزج السطحي ، العفوي ، بدون نسق ، الذي غالباً مايقترب من الجهل . وفي مثل هذه التهجينات ، لاتوجد ملاءمات لأنساق لسانية محكمة بإتقان وإنما هى مجرد مزج لعناصر من اللغات . إنها ليست تنسيقاً بمساعدة التعدد اللساني ، بل هي في معظم الحالات ، لغة مباشرة للكاتب ، لاخالصة ، ولا مُشيدَّة .

إن الرواية لاتُعفي مطلقاً من ضرورة الحصول على معرفة عميقة ودقيقة باللغة الأدبية . بل إنها تستلزم فضلاً عن ذلك ، معرفة لغات التعدد اللساني . إن الرواية توسيع وتعميق للأفق اللساني ، إنها تنقي وَتشحذ إدراكنا للفروقات الاجتماعية – اللسانية .

هوامش

(١) نيقولا ليسكوف (١٨٣١ – ١٨٩٥ كاتب روسي خصص عمله الروائي للحياة الروسية في المدن والقرى وللبيئة الكنيسية . ويشير باختين هنا إلى المحكيات المباشرة (Skazy) ذات المحتوى الشعبي .

(٢) أليكسي ريميزوف (١٨٧٧ – ١٩٥٧) كاتب روسي على مستوى كبير من الأصالة الفكرية واللغوية .

(٣) إن طرائق تزييف أقوال الآخرين أثناء نقلها ، متعددة ؛ وكذلك طرائق اختزالها إلى العبث عن طريق تكثيف محتواها الاحتمالي وكشفه . وفي هذا المجال ، نجد أن بعض الأضواء قد ألقيت على الموضوع من جانب علم البلاغة وفن الجدال : منهج الكشف L'heuristique .

(٤) كثيراً مايكون الكلام الآمر كلاماً « أجنبياً » (راجع مثلاً ، الطابع الأجنبي للنصوص الدينية عند معظم الشعوب) .

(٥) عندما نحلل بكيفية ملموسة الكلام الآمر في الرواية ، يلزمنا أن ندخل في الاعتبار كون كلام آمر يستطيع في فترة معينة ، أن يصبح مقنعاً داخلياً . وهذا يحدث بالأخص في الأخلاق .

(٦) ذلك أن كلامنا الخاص يتشيد شيئاً فشيئاً ، وببطء ، انطلاقاً من أقوال الآخر المعترف بها والمستوعَبَة ، والتى تكون حدودها في البداية غير مدركة تقريباً .

(٧) يظهر سقراط في كتابات أفلاطون ، مثل صورة أدبية للحكيم والسيد وقد وضع على محك الاختبار من جانب الحوار .

(٨) راجع كتابنا (مشكلات عمل دوستويفسكي الأدبي) لينينغراد ١٩٢٩ ، وفي طبعته الثانية والثالثة بعنوان « مشكلات شعرية دوستويفسكي » موسكو ١٩٦٣ . في هذا الكتاب أنجزت تحليلات أسلوبية لملفوظات الشخصيات التي تكشف عنها أشكال مختلفة من النقل والتضمين السياقي .

(٩) تلك التهجينات التاريخية اللاوعية هي ، بصفتها عناصر هجينة ، ثنائية اللسان ، إلا أنها بطبيعة الحال ، محافظة على المعنى نفسه . وبالنسبة لنسق اللغة الأدبية ، فإن التهجين نصف العضوي ، نصف القصدي ، خاصيَّة مميزة .

(١٠) حتى ولو كان هؤلاء « الكتاب » مغفلي الاسم ، أو كانوا « نماذج » كما في أسلبات لغات مختلف الأجناس ، وأسلبة « الرأى العام » .

(١١) تيودور – كوتليب فون هيبيل (١٧٤٣ – ١٧٩٦) روائي ألماني يمكن أن نضعه بين ستيرن Sterne وَجان بول .

خطابان أسلوبيان للرواية الأوربية

الرواية هي التعبير عن الوعي الكاليلي للغة الذي ، برفضه لمطلقيه لغة واحدة ووحيدة ، وتخليه عن اعتبارها بمثابة المركز الوحيد اللفظي والدلالي للعالم الأيديولوجي ، يُقِرُّ بتعدد اللغات القومية وبالأخص ، الاجتماعية ، القابلة لأن تصير « لغات للحقيقة » مثلما تصير لغات نسبية ، غيرية ، محدودة : أي لغات للفئات الاجتماعية ، وللمهن ، وللاستعمالات الجارية . إن الرواية تفترض لامركزية العالم الإيديولوجي لفظياً ودلالياً ، ووعياً أدبياً لم يعد له مكان ثابت ، بل فَقَدَ الوسط الوحيد وغير القابل للمناقشة لِفِكْرِهِ الإيديولوجي ، وأصبح يوجد بين اللغات الاجتماعية داخل لغة واحدة ، وبين اللغات القومية داخل ثقافة واحدة (إغريقية ، مسيحية ، بروتستانتية) ، وعالم سياسي – ثقافي واحد (ممالك إغريقية ، امبراطورية رومانية ، الخ) .

ويتعلق الأمر هنا ، بثورة جد هامة وجذرية ، في مجال مصائر اللفظ البشري : فالنوايا الثقافية الدلالية والتعبيرية ، قد تحررت من نير لغة وحيدة ، ونتيجة لذلك ، لم تعد اللغة تدرك كأنها أسطورة ، أو كأنها شكل مطلق للفكر . ولتحقيق ذلك ، لايكفي الكشف عن التعدد اللساني للعالم الثقافي ، وعن الاختلافات اللسانية الموجودة في اللغة القومية الخاصة بذلك العالم ، بل يجب أيضاً إظهار أن **ذلك الحدث جوهري** ، مع كل العواقب التي تنجم عنه ، وهو أمر لايكون ممكناً إلَّا فى شروط اجتماعية – تاريخية محددة .

ولكي تتم لعبة أدبية عميقة مع اللغات الاجتماعية ، فإن تحويلاً جذرياً لطريقة الإحساس بالكلام على المستوى الأدبي واللساني العام شيء ضرورى . كذلك يتحتم التكيف مع الكلام بوصفه ظاهرة موضَّعَةً مُميزة ، لكنها قصدية في نفس الآن . إن من اللازم تعلم الأحساس بـ« الشكل الداخلي » (بالمعنى الذي يعطيه له هيمبولدت) للغة الآخرين ، و« الشكل الداخلي » للغتنا الخاصة باعتبارها « أجنبية » . يلزم أن نتعلم الإحساس بما هو غيري ، نمطي ، مميز ، ليس في الأفعال والإشارات ومختلف الأقوال والتعابير وحسب ، بل في وجهات النظر ، والرؤيات للعالم التي هي ، عضوياً ، جزء لايتجزأ من اللغة التى تعبر عنها . ولايكون هذا ممكنا إلا لدى وعي يشارك عضوياً في كون من

الإضاءة المتبادلة للغات . وهذا يستتبع بالضرورة تقاطعاً هاماً للغات داخل وعي معين مساهم بكيفية متساوية مع تلك اللغات المعدودة .

إن تفكيك مركزية العالم الإيديولوجي لفظاً ، والذي يجد تعبيره في الرواية يفترض وجود فئة اجتماعية شديدة التباين ، ولها علاقة توتر وتبادل حي مع فئات اجتماعية أخرى . فإذا كان هناك مجتمع مغلق على نفسه ، أو طائفة ، أو طبقة لها نواتها الداخلية الوحيدة والصلبة ، فإن عليها أن تتفتت وأن تتخلى عن توازنها الداخلي ، وعن اكتفائها بذاتها ، لتصبح مجالا منتجا اجتماعيا لصالح نمو الرواية . قد يحدث هنا ، أن يتعرض حدث تعدد الأقوال واللغات للتجاهل من لدن وعي أدبي ولساني يمثل سلطة لغة وحيدة لاتقبل المناقشة . إن تعدداً لسانياً يقوم بضجة كبيرة خارج ذلك العالم الثقافي المغلق ، بلغته الأدبية ، لايستطيع أن يُبَلِغ للأجناس التعبيرية الدنيا سوى تشخيصات موضَّعة ، منزوعة من نواياها ، ومن « الكلمات – الأشياء » وبدون إمكانيات في النثر الروائي . يتحتم على التعدد اللساني أن يغمر الوعي الثقافي ولغته ، وأن ينفذ إلى النواة ، وأن يعمل على تنسيب النسق اللساني البدئي للإيديولوجيا وللأدب ، وعلى تعريته من طابعه الوثوقي الساذج .

لكن ذلك أيضاً يظل أقل من المطلوب . فحتى جماعة ممزقة من جراء الكفاح الاجتماعي ، إذا كانت مغلقة ومعزولة على المستوى الوطني ، فإنها تقدم أرضاً اجتماعية غير كافية لتحقيق تنسيب عميق للوعي الأدبي واللساني ، ولإعادة بنينته على أساس صيغة نثر جديدة . إنه يتحتم على التنوع الداخلي للهجة الأدبية ولمحيطها الخارج – أدبي (أي لمجموع التنظيم اللهجوى المتعلق بلغة قومية معينة) أن يحس بنفسه وكأنه قد غمرته أمواج محيط من التعدد اللغوي الهام ، يتكشف فى امتلاء نواياه ، وفى أنساقه الميثولوجية والدينية والاجتماعية السياسية والأدبية والثقافية والايديولوجية . ولا يهم كثيراً إذا لم ينفذ هذا التعدد اللغوي الخارج – قومي إلى داخل نسق اللغة الأدبية وإلى داخل نسق أجناس النثر (مثلما تنفذ إليهما اللهجات الخارج – أدبية التي تنتمي لنفس اللغة) : ذلك أن التعدد اللغوي الخارجي سيثبت ويعمق التعدد اللغوي الداخلي للغة الأدبية نفسها . وسيضعف من سلطة الأساطير والتقاليد التي ماتزال تشل الوعي اللساني ، وسيفكك نسق الأسطورة القومية الملتحمة عضوياً باللغة . وبمجمل القول ، فإنه سيحطم كلية الإحساس الأسطوري والسحري للغة والكلام . إن المساهمة القوية في ثقافات ولغات الآخرين (مادامت المساهمة الواحدة مستحيلة بدون الأخرى) ستقود حتماً إلى فصل النوايا والفكر والتعبيرات عن اللغة .

إننا نتحدث عن « الفصل » بمعنى حذف ذلك اللحام المطلق القائم بين المعنى الإيديولوجي واللغة ، الذي يحدد الفكر الأسطوري والسحري . ولا جدال أن اللحام المطلق بين الكلمة والمعنى الإيديولوجي الملموس ، هو إحدى الخصائص المكونة والجوهرية للأسطورة ، وهي خاصية تحدد ، من جهة ، تطور التشخيصات الأسطورية ، ومن جهة ثانية ، تحدد إدراكاً نوعياً للأشكال اللغوية وللدلالات والملاءمات الأسلوبية . فالفكر الأسطوري يخدم لغته التي تلد هي نفسها حقيقتها الأسطورية ، وتقدم علائقها الخاصة وتعالقاتها اللسانية على أنها علائق وتعالقات عناصر الواقع

(المرور من مقولات وتبعيات لسانية إلى مقولات متصلة بنسب الآلهة ونشأة الكون) . غير أن اللغة هي أيضاً في خدمة صور الفكر الأسطوري التي تشل نواياها جاعلةً من الصعب على المقولات اللغوية أن تصير في متناول الإدراك ، مَرِنةً ، وأكثر صفاء من الناحية الشكلية (عقب لحمها بالعلائق المشيأة تشييئاً ملموساً) ، ومن ثم تُحدُّ من الإمكانات التعبيرية للكلام . (١) .

بطبيعة الحال ، فإن هذه السلطة التامة للأسطورة على اللغة ، وللغة على إدراك الواقع وتصوره ، تتموضع داخل الماضي ماقبل التاريخي للوعي اللغوي ، وإذن ، فهو حتما ماضٍ افتراضي(٢) . لكن حتى عندما تكون مطلقية تلك السلطة قد أبطل مفعولها منذ أمد طويل (منذ العهود التاريخية للوعي اللساني) ، فإن المعنى الأسطوري لسلطة اللغة ، والعزو المباشر لكل دلالة ولكل تعبيرية ، إلى وحدتها غير القابلة للنقاش ، يستمران على نحو من القوة داخل الأجناس الإيديولوجية النبيلة جميعها ، ليجعلا من المحال على الأشكال الأدبية الكبرى اللجوء بكيفية مهمة إلى التعدد اللغوي . ذلك أن مقاومة لغة شرعية واحدة ووحيدة ، مسنودة بالوحدة القومية التي ماتزال راسخة ، هي جد قوية بحيث لايستطيع التعدد اللغوي أن يُنسِّب الوعي اللغوي أدبياً ، ولا أن يفكك مركزيته . ولن يتم هذا التفكيك اللفظي والإيديولوجي للمركزية إلّا عندما تكون الثقافة القومية قد فقدت طابعها المغلق ، المستقل ، وأصبح لها وعي بذاتها بين الثقافات واللغات الأخرى . عندئذ ، سيتم نزع جذور الشعور الأسطوري من لغة مبنية على انصهارها المطلق بالمعنى الإيديولوجي . وسيستثير ذلك شعوراً حاداً بالحدود الاجتماعية والقومية ، والدلالية ، وستنكشف اللغة في طابعها الإنساني برمته . ووراء كلماتها ، وأشكالها ، وأساليبها ، ستبدأ بالظهور الوجوه المميزة قوميا ، والنموذجية اجتماعيا ، وكذلك تشخيصات المتكلمين التي ستظهر ، علاوة على ذلك ، وراء الطبقات جميعها لكل اللغات بدون استثناء ، بل حتى الأكثر قصدية منها : ستظهر وراء لغات الأجناس التعبيرية الإيديولوجية العليا . وتصبح اللغة (بدقة أكبر : اللغات) نفسها تشخيصاً يكمله أدبياً وعي ، ورؤية ، وإدراك للعالم له طابع إنساني .

إن اللغة التى كانت قديماً ، تجسيدا لايجادل ، ووحيدا للمعنى وللحقيقة ، قد صارت أحد افتراضات المعنى الممكنة .

وتكتسي الأشياء طريقة مشابهة لما قلناه ، عندما تكون اللغة الأدبية الوحيدة والواحدة ، هي لغة الآخرين . إنه لامناص من أن تتفكك وتختفي السلطة الدينية والسياسية ، والأيديولوجية التى هي مرتبطة بها . وفي أثناء هذا التفكك ، ينضج الوعي اللغوي اللامركز للنثر الأدبي ، المعتمد على التعدد اللساني الاجتماعي للغات القومية المتحدث بها .

هكذا ظهرت بذور النثر الروائي في عالم متعدد اللغة والأصوات ، خلال الفترة الهيلينية باليونان ، وفي روما الامبراطورية ، وفى أثناء تفكك المركزية الإيديولوجية لكنيسة القرون الوسطى ، وسقوطها . كذلك الشأن بالنسبة للأزمنة الجديدة ، فازدهار الرواية مرتبط ، دوماً بتحلل الأنساق اللفظية الإيديولوجية المستقرة ، وفي المقابل ، بتعزيز التعدداللغوي والسعي إليه عن قصد سواء في

داخل حدود اللهجة الأدبية نفسها ، أو خارجها .

***

إن معضلة النثر الروائي ، في العصور القديمة ، جد معقدة ، فلم تكن بذور نثر ثنائي الصوت ، ازدواجي ، وبدائي ، كافية دائماً لما تتطلبه بنية الرواية التركيبية والتيماتيكة ، بل إنها كانت تتفتح بالخصوص داخل أشكال أجناس تعبيرية أخرى : قصص واقعية ، أهجيات ساخرة [٣] ، وداخل بعض أشكال البيوغرافيا والسيرة الذاتية[٤] ، وداخل بعض الأجناس البلاغية الخالصة (مثلاً القدح اللاذع) [٥] ، وفي الأجناس التاريخية والرسائلية[٦] . في تلك النصوص جميعها ، نجد بذوراً لتوزيع المعنى توزيعاً روائياً حقيقياً عن طريق التعدد اللغوي . وحسب هذا التخطيط الثنائي الصوت ، وفي نثر حقيقي ، قد شيدت أيضا مغايرات « رواية الحمار » (لـ « لوسيان المزيف » ، ولـ« أبوليوس المزيف) ، ورواية بيترون .

هكذا تكونت ، في العصور القديمة ، عناصر هامة للرواية ذات الصوتين وذات اللغتين ، وهي عناصر قد مارست في العصور الوسطى وفي الأزمنة الحديثة ، تأثيراً قوياً على أكثر مغايرات الجنس الروائي أهمية : فقد أثرت على « رواية الاختبارات » (بتفريعاتها : سير القديسين ، الاعترافات ، المعضلات والمغامرات إلى عهد دوستويفسكي وإلى زمننا هذا) ، وعلى رواية التعلم والتطور (خاصة في تفريعها السير - ذاتي) ، وعلى الأهجية الساخرة من العادات ، وباختصار ، فقد أثرت على تنويعات الجنس الروائي جميعها التي تدخل إلى كيانها مباشرة تعددا لهجوياً ، وبالإضافة إلى ذلك أثرت على التعدد اللساني الموجود في الأجناس التعبيرية الدنيا والمألوفة . غير أنه في العصور القديمة ، لم تكن تلك العناصر المبعثرة داخل أجناس متعددة الأشكال ، تمتزج بتيار الرواية العنيف ، ولم تكن تقدم سوى أمثلة معزولة ، مبسطة ، عن هذا الخط الأسلوبي (الذي يمثله كل من أبوليوس ، وبيترون) .

إن الروايات المسماة برواية « السفسطائيين »[٧]ترتبط بخط أسلوبي جد مغاير للخط الذي تحدثنا عنه . إنها تتميز بأسلبة واضحة ومنهجية لـ « مادة بنائها » ، أي أنها تتميز بصرامة أسلوب مونولوجي خالص (تجريدي وَمؤمْثِل) . ومع ذلك فإن هذه الروايات هي التي تبدو بتركيبها وتيماتها ، معبرة على نحو أفضل ، عن طبيعة رواية العصور القديمة . لقد أثرت بقوة على تطور مغايرات الأجناس التعبيرية الأوروبية الكبيرة ، تقريباً إلى حدود القرن التاسع عشر : أثرت على رواية القرون الوسطى ، وعلى الرواية الغَزِله فى القرنين الخامس والسادس عشر (**أماديس** ، وبخاصة الرواية الرعوية) ، وعلى الرواية الباروكية ، بل وعلى رواية عصر الأنوار (مثلا ، روايات فولتير) . وقد حددت روايات السفسطائيين ، أيضاً ، إلى حد كبير ، النظريات المتصلة بالجنس الروائى وبمقتضياته ، والتى سادت إلى حدود نهاية القرن الثامن عشر[٨] .

ومع ذلك ، فإن الأسلبة التجريدية المؤمثِلة لرواية السفسطائيين تقبل تنوعاً معيناً في الصيغ الأسلوبية . وهو أمر لا مفر منه ، بالنظر إلى تنوع الأجزاء التكوينية المستقلة نسبياً ، التي تدخل

بغزارة إلى جسم الرواية : سرد الكاتب ، سرد الشخوص والشاهدين ، وصف المناظر ، والطبيعة ، والأماكن ، والأشياء النادرة ، وصنائع الفن ، والتوصيفات « المتكلفة » ، والاستطرادات المتوخية إتمام التيمات العالمة والفلسفية والاخلاقية واستنفادها ، وكذلك الأقوال المأثورة ، والمحكيات المتخللة ، والخطابات المتعلقة بأشكال بلاغية مختلفة ، والرسائل ، والحوار الواسع الأطراف . صحيح أن الاستقلال الأسلوبي لهذه العناصر المختلفة يختلف بكيفية ملحوظة ، عن استقلالها البنيوي ، وعن طابع جنسها التعبيري « المنتهي » غير أنها تبدو ، جميعها ، متوفرة على النوايا نفسها ، واصطلاحية بدرجة متساوية . إنها موضوعة على الصعيد اللفظي والدلالي نفسه ، وتنقل بكيفية متشابهة ومباشرة ، مقاصد الكاتب .

غير أن الجانب الاصطلاحي نفسه ، مثله مثل الاستمرارية المتطرفة (والتحريدية) لتلك الأسلبة ، هما نوعيان في حد ذاتهما . فليس هناك ، من ورائهما ، أي نسق وحيد ، مهم ، متين ، ديني ، اجتماعي – سياسي ، فلسفي أَوْ له صفة أخرى من الصفات . ذلك أن الرواية السفسطائية هي ، إيديولوجيا ، غير ممركزة بكيفية مطلقة (مثلما هو الشأن بالنسبة لبلاغة « مدرسة السفسطائيين الثانية ») . فوحدة الأسلوب ، هنا ، قد تركت لنفسها ، مادامت غير منغرسة في أي موقع ، وغير مُسندة بوحدة عالم ثقافي وإيديولوجي وحيد . ذلك أن وحدة هذا الأسلوب هي وحدة محيطية ، « لفظية » . والتجريد نفسه مع الانفصال المغالي لتلك الأسلبة ، يكشفان ذلك الأوقيانوس من التعدد اللغوي اللازم الّذي تنبثق منه الوحدة اللفظية لتلك الأعمال انبثاقاً بدون تحقيق تعال لذلك التعدد اللغوي عن طريق إدماجه في موضوعها (مثلما هو الشأن في الشعر الحق) . وللأسف ، فإننا لانعرف إلى أي حد كان هذا الأسلوب مُعَدّاً لكي يُدْرَكْ تدقيقاً ، من خلال خلفية ذلك التعدد اللساني . لأنه لايُستَبْعدَ مطلقاً وجود إمكانية ترابط حواري لعناصر ذلك الأسلوب مع لغات التعدد اللساني القائم آنذاك . فنحن نجهل مثلا ، الوظائف التي تضطلع بها ، هنا ، التذكّرات العديدة واللامتجانسة التي امتلأت بها تلك الروايات (السوفسطائية) : فهل هي وظائف قصدية مباشرة ، مثل التذكر الشعري ، أم أنها شيء آخر ، وظائف نثرية مثلاً ، وفي هذه الحالة ألن تكون تكوينات ثنائية الصوت ؟ هل الاستطرادات والحكم الموجودة بها ، هي دائماً قصدية مباشرة بدون سوء نية ؟ ألا تحمل ، غالباً ، طابعاً ساخراً ، بل باروديا بكيفية واضحة ؟ في كثير من الحالات ، يضطرنا موقعها داخل تركيب الروايات إلى تخيل وجود ما ورد في تساؤلاتنا . هكذا ، فإنه في المواضع التي تنفع فيها الاستطرادات الطويلة والتجريدية لتأجيل الفعل ، وقطع السرد عند النقطة الأكثر حدة وتوتراً ، نجد أن عدم ملاءمتها نفسها (خاصة عندما تتعلق الاستطرادات الظرفية والمتحذلقة تعلقاً مقصوداً بتيمة ثانوية) تُلقي على تلك المواضع ظِلاً من التوضيع ، وترغمنا على تخمين أسلبة باروديةِ(٩) .

إن الباروديا ، إذا لم تكن خشنة (أي عندما تكون مصاغة نثراً أدبياً) يصعب كثيراً ، بصفة عامة ، الكشف عنها إذا لم نعرف خلفيتها اللفظية الأجنبية ، وسياقها الثاني . ولاشك أنه يوجد في الأدب العالمي كثير من الأعمال التي لايخطر على بالنا اشتمالها على طابع بارودي . ومن المؤكد أن

أعمال الأدب العالمي التي يتم فيها التعبير بلا قصدٍ سيء وبصوت واحد وحسب ، هي أعمال جد محدودة العدد . لكن هذا الأدب ننظر إليه انطلاقاً من جزيرة جد مختزلة في الفضاء والزمان ، هي جزيرة ثقافة لفظية أحادية النبرة والصوت . وكما سنرى ، فإنه توجد بعض أنماط الخطاب الثنائى الصوت وتنوعاته ، التي يصعب إدراك ثنائيتها الصوتية والتى ، بعد إعادة تركيز نبرتها على صوت واحد ، لاتفقد تماماً دلالتها الأدبية (من خلال اختلاطها بكتلة خطابات الكاتب المباشرة) .

ولاجدال في وجود أسلبة بارودية داخل تنوعات أخرى للخطاب الثنائى الصوت في رواية السفسطائيين ، غير أن من الصعب تحديد قسطها بدقة (١٠) . لقد اختفت بالنسبة لنا ، إلى حد كبير ، تلك الخلفية المتعددة اللغة ، الدالة لفظياً ، والتي كانت تلك الروايات ترن من خلالها وتدخل معها في علاقة حوارية . ومن الممكن أن تكون تلك الأسلبة التجريدية ، المستقيمة التي تبدو لنا ، في تلك الروايات جد رتيبة ومسطحة ، قد ظهرت أكثر حيوية وتنوعا من خلال خلفية التعدد اللغوي لعصرها ومساهمة عناصرها في لعبة ثنائية الصوت والتحاور مع تلك الخلفية .

إن رواية السفسطائيين تكمن وراء ظهور **الخط الأسلوبي الأول** (كما سنصطلح على تسميته) **للرواية الأوربية** . وخلافاً للخط الثاني الذي كان ، خلال العصور القديمة ، قيد التكون في الأجناس التعبيرية الأكثر تنافراً ، ولم يكن له بعد شكل نمط روائى « مُنْتَه » (ومن ثم لم يكن ممكناً أن نربط به لا روايات أبوليوس ولا روايات بيترون) ، فإن الخط الأول عرف أن يعبر عن نفسه في رواية السفسطائيين بطريقة على جانب من الاكتمال والانتهاء ، محدداً بذلك ، كما أوضحنا ، مجموع التاريخ اللاحق لهذا الخط . وخاصيته الأساسية ، لغة وحيدة وأسلوب وحيد (معروضان بصرامة على وجه التقريب) ، أما التعدد اللغوي فيبقى خارج هذا الصنف من الرواية ، غير أنه يحدده بوصفه يقوم بدور الخلفية لحواره . وإلى ذلك التعدد اللغوي يربط ، بطريقة جدالية ودفاعية ، عالم الرواية ولغتها .

وفي تاريخ الرواية الأوربية اللاحق ، نعاين أن تطورها الأسلوبي يتبع هذين الخطين الأساسيين . **والخط الثاني** الذي ترتبط به أكبر أسماء الجنس الروائي (وأسماء مغايراته وبعض الأعمال الاستثنائية) ، يُدخل التعدد اللغوي الاجتماعي إلى جسم الرواية ، مستعملاً إياه لتنسيق معناها ، رافضاً في غالب الأحيان ، اللجوء إلى خطاب الكاتب المباشر والخالص . فالخط الأول وقد تعرض لتأثير رواية السفسطائيين القوي ، يترك – بصفة عامة – التعدد اللغوي في الخارج ، أي خارج لغة الرواية التي هي لغة مؤسلبة بطريقة روائية نوعياً . ومع ذلك ، فهي ، كما سبق القول ، لغة قد وضعت ليتمّ إدراكها من خلال خلفية التعدد اللغوي ، وبربطها مع بعض العناصر التي تتصل بها حوارياً . فالأسلبة التجريدية ، المؤمثلة لتلك الروايات ، لاتكون ، إذن ، محددة بموضوعها وبالتعبير المباشر للمتكلم وحسب (مثلما هو الشأن في الخطاب الشعري الخالص) ، بل أيضاً بأسلوب الآخرين ، وبالتعدد اللغوي . وهذه الأسلبة تستتبع إلقاء نظرة على لغات الآخرين وعلى وجهات نظرهم ومنظوراتهم الدلالية والغيرية . وعلى هذا النحو يَتبدّى أحد الاختلافات الأساسية بين أسلبة

الرواية وأسلبة الشعر .

وعلى شاكلة الخط الأول ، ينقسم الخط الأسلوبي الثاني بدوره إلى سلسلة من المغايرات الأسلوبية الأصيلة . وفي الأخير ، يتقاطع كلا الخطين ويتشابكان بطرائق عديدة ، وبتعبير آخر ، تتمازج أسلبة مادة البناء بتوزيعها التنسيقي المتعدد اللغة .

لِنقل بضع كلمات عن رواية الفروسية الكلاسيكية المنظومة شعراً .

لقد كان الوعي الأدبي اللفظي (وبكيفية أكثر اتساعاً ، اللفظي أيديولوجيا) لمؤلفي تلك الروايات وسامعيها وعياً مركباً : فمن جهة ، كان ممركزاً اجتماعياً وإيديولوجيا لتكوُّنه فوق أرض صلبة لمجتمع الطبقات والمجموعات المغلقة . كان تقريباً ، وعي مجموعة مغلقة بطابعه الاجتماعي المؤمِّن المنغلق على نفسه ، والمكتفى بذاته . لكن في الوقت نفسه ، من جهة ثانية ، لم يكن ذلك الوعي يملك لغة وحيدة ملتحمة عضوياً بعالم الأسطورة والخرافات ، والمعتقدات والتقاليد ، والانساق الإيديولوجية ، عالم هو أيضاً عالم ثقافي وإيديولوجي . فمن خلال العلاقة مع الثقافة اللفظية ، صار ذلك الوعي لامركزياً وعالمياً ، بدرجةٍ على جانب من الأهمية . وبالنسبة لذلك الوعي اللفظي الأدبي ، فقد كانت القطيعة بين اللغة والمادة الخام من جانب ، وبين المادة الخام والحالية المعاصرة من جانب آخر ، قطيعة مُكَوِّنة في الأساس . لقد كان يعيش داخل عالم من اللغات والثقافات الأجنبية ، وخلال إعادة بنينتها وتمثلها ، وخلال ارتباطها بوحدانية منظور مجموعة مغلقة ومنظور طبقة ومثلها العليا ، وأخيراً خلال معارضة تلك اللغات والثقافات الأجنبية للتعددية اللغوية القائمة في المستويات الشعبية الدنيا التى كانت تحيط بها ، خلال كل ذلك ، تكون وتشيد الوعي اللفظي الأدبي لدى المؤلفين ولدى الجمهور المستمع لرواية الفروسية المنظومة شعراً . لقد كان ، باستمرار ، على صلة بخطابات الأجانب وعوالمهم : الأدب القديم ، الأساطير المسيحية ، « المحكيات المباشرة » البروتونية والسِلْتية (لكنه لم يتصل بالمحكي الملحمي القومي ، الشعبي ، الذي كان يقترب من أوْجه في نفس فترة رواية الفروسية وبِتوازٍ معها ، لكن باستقلال عنها ، وبدون أن يؤثر فيها مطلقاً) ، وكل ذلك استُعْمِل كمادة بناء غير متجانسة ومتعددة لغوياً (اللاتينية واللغات القومية) ، كان يرتديها ، بعد إعلاء مظهرها الأجنبي ، وعيُ الطبقة والمجموعة المغلقة « الواحد » لرواية الفروسية . فالترجمة والتعديل ، وإعادة الإبراز ، والتأويل من جديد ، والتوجيه المتبادل ، بدرجات مختلفة ، مع خطاب الآخرين ونواياهم ، تلك كانت سيرورة تكوين الوعي الأدبي الذي خلق رواية الفروسية . لِنُسَلِّم بأن جميع مراحل التوجيه المتبادل مع خطاب الآخرين ، لم يتم اجتيازها من لَدن الوعي الفردي لهذا أو ذاك من مؤلفي رواية الفروسية ، إلّا أن تلك السيرورة مع ذلك ، قد تمَّت داخل الوعي اللفظي أدبياً لعصر المؤلف ، وكانت تحدد الأعمال التى يكتبها أفراد معزولون . إنَّ مادة البناء واللغة لم تكونا معطاتينْ داخل وحدة مطلقة (مثلما هو الشأن بالنسبة لخالقي الملحمة) ، وإنما كانتا تُنتَزعان الواحدة من الأخرى ، وكانتا مفصولتيْن ومرغمتين على أن تبحث كل واحدة عن الأخرى .

إن هذا هو مايحدد أصالة أسلوب رواية الفروسية . إنه أسلوب لا يشتمل على بعض السذاجة

اللفظية والسردية . فالسذاجة (إذا ماوجدت فيه) يتوجّب وضعها على حساب الوحدة الاجتماعية الصُّلْبَة التي لم تتفكك بعد ، والتي تعرف كيف تدخل إلى جميع عناصر مادة بناء الآخرين ، وكيف تعيد صوغها وتغيير نبرتها ، بحيث يتبدى لنا عالم تلك الروايات وكأنه عالم « واحد » على شاكلة العالم الملحمي . وبالفعل ، فإن رواية الفروسية الكلاسيكية المنظومة شعراً ، توجد على حدود الملحمة والرواية ، لكنها تجتازها ، بكيفية واضحة ، في اتجاه الرواية . كذلك فإن النماذج الأكثر عمقاً واكتمالاً ، مثل نص « بارزيفال parzifal لولفرام (١١) » ، تتقدم نحونا ، منذ ذلك التاريخ ، وكأنها روايات حقيقية . ونحن لانستطيع بأي حال أن نربط بارزيفال ذاك بالخط الأسلوبي الأول والخالص للرواية . فالأمر يتعلق ، هنا ، بأول رواية ألمانية ثنائية الصوت بعمق وإلى أبعد حد ، استطاعت أن تطابق بين تصلب نواياها ، وبين احترام حاذق وحكيم للمسافات تجاه اللغة ، لغة موضّعة ومنسبة بدرجة جد خفيفة ، كأنها قلامة مبعدة عن شفتي الكاتب بواسطة ابتسامة ساخرة .(١٢)

ومن وجهة نظر لسانية ، سار الأمر على نفس الشاكلة بالنسبة للروايات النثرية الأولى . فعنصر الترجمة وإعادة القولبة ، يبدو هنا بكيفية أكثر إثارة للانتباه وأكثر خشونة . ويمكن القول بدون مواربة أن **النثر الروائي الأوربي ولدوتشيد داخل سيرورة ترجمة حرة (محولة) لأعمال الآخرين الأدبية** . وخلال بدايات النثر الروائي الفرنسي فقط ، لم يكن هذا المظهر للترجمة بمعناه الحقيقي على نفس التميز ، ففي تلك السيرورة ، الشيء الأهم هو « نقل » الأبيات الشعرية الملحمية إلى النثر . غير أن ميلاد النثر الروائي في ألمانيا يكتسي ، حقيقة ، قيمة رمزية : إنه من إنجاز أرستقراطية فرنسية تشبعت بالخصائص الجرمانية ، ولجأت إلى ترجمة أو نقل النثر أو المنظومات الشعرية الفرنسية .

لقد كان الوعي اللساني لكتاب الرواية النثرية ، لامركزياً ومنسباً بكيفية تامة كان وعياً يتجول بحرية بين اللغات بحثا عن مواده ، فاصلاً بسهولة أية مادة عن أية لغة في المتناول ومشركاً إياها في بناء « لغته » و« عالمه » . ولم تكن « لغته » ، وهي لم تستقر بعد وماتزال في صيرورة ، تُبدي أية مقاومة أمام المترجم — الناقل ، كذلك فإن القطيعة بين اللغة والمادة كانت تامة ، فلم تكن إحداهما تبالي بالأخرى ، ومن هذا الاستلاب المتبادل وُلد « الأسلوب » الخاص بذلك النثر .

والحقيقة أننا لانستطيع حتى أن نتحدث هنا عن الأسلوب ، وإنما فقط عن شكل العرض : فهنا بالذات تم تعويض الأسلوب بالعرض . إن الإسلوب يتحدد بعلاقة راجحة وخلاقة للخطاب بموضوعه ، وبالمتكلم نفسه ، وبخطاب الآخرين . إنه يسعى إلى أن يصل ، عضويا ، المادة باللغة واللغة بالمادة . ولايمثل الأسلوب ، خارج هذا العرض معطى مكونا ومشيدا أدبيا . فهو إما أنه يلج مباشرة وتلقائيا موضوعه ، كما في الشعر ، وإما أنه يحرف نواياه ، كما في النثر الأدبي (الروائي — الناثر هو أيضاً لاينشر لغة الآخرين ، بل يبني بها التشخيص الأدبي) . هكذا فإن رواية الفروسية المنظومة شعراً ، حتى وهي محددة بقطيعة بين المادة واللغة ، تتعالى مع ذلك بتلك القطيعة ، وتجعل المادة تشارك في اللغة ، وتخلق مغايراً أصيلاً للأسلوب الروائي الحقيقي (١٣) . لكن أول نثر روائي أوربي إنما

ولد وتشكل تدقيقاً ، بوصفه نثراً للعرض ، وهو ماسيقرر مصيره لأمدٍ طويل .

بطبيعة الحال ، فإن الخصوصية النوعية لنثر العرض ذاك ، لم تتحدد بحدث الترجمة الحرة لنصوص الآخرين وحسب ، ولابالعالمية الثقافية للكتاب وحدها (ذلك أن كثيراً من الكتاب ومن مستمعي رواية الفروسية الشعرية ، كانت لهم ثقافة عالمية كافية) وإنما تحددت ، قبل كل شيء ، بكون ذلك النثر لم يعدْ له لاقاعدة اجتماعيه وحيدة وصلبة ، ولا استقلال رائق ومضمون لطبقة منغلقة .

ومن المعلوم أن الطباعة قد لعبت دوراً استثنائياً ، هاما في تاريخ رواية الفروسية النثرية ، لأنها وسعت جمهور مستمعيها ومزجت اجتماعياً بين فئاته (١٤) . لقد أسهمت أيضاً في نقل الكلام إلى سجل الادراك الصامت ، وهو حدث جوهري بالنسبة للرواية .

وهذا الضلال الاجتماعي للرواية النثرية ، على أثر تطورها ، سار دائماً إلى أبعد ، فبدأت عندئذ التقلبات الاجتماعية لرواية الفروسية التي نشأت خلال القرنين الرابع والخامس عشر ، وهي تقلبات ستنتهي بتحويلها إلى « أدب شعبي » موجه للفئات الاجتماعية الدنيا ، وسيتم إخراجها من منطقة ذلك الأدب على يد وعي الرومانسيين ذي التوجيه الأدبي .

لنتوقف قليلاً عند خصوصية تلك الخطابات الأولى للرواية النثرية المفصولة عن مادتها ، وغير المشبعة بإيديولوجيا اجتماعية وحيدة ، والمحاطة بلغات وألسنة مختلفة لاتفيدها في أن تكون دعامة ولا مركزاً لها . إن تلك اللغة التائهة ، المنغرسة في لامكان ، هي لغة منذورة لأن تصير اصطلاحية بكيفية نوعية . ولايتعلق الأمر بالاصطلاح السليم للخطاب الشعري ، وإنما بذلك الذي يتولد من استحالة استعمال الخطاب أدبياً ، وَإعطائه شكلاً تاماً يشمل جميع عناصره .

إن الخطاب ، محروماً من مادته ، ومن إيديولوجيته « الواحدة » الصلبة والعضوية ، يتبدى مليئاً بالزائد عن الحاجة وبالعناصر غير المجدية ، ومن ثم لايتقبل تأويلاً أدبياً حقيقياً . وكل ذلك الزائد يجب أن يُحَيَّدَ أو أن ينظم بطريقة تنتفي معها المضايقة . يلزم انتشال الخطاب من حالة المادة الأولية . ومايحقق هذا الغرض هو اصطلاح نوعي : فكل مالايمكن تأويله يكتسي شكلاً اصطلاحياً مدموغاً ، ويقع صقله وتسويته وتهذيبه وتزيينه الخ . وكل ماهو مجرد من التأويل الأدبي حقيقة ، يجب أن يعوض بما هو ، اصطلاحاً ، مقبول من الجميع وله صفة تزيينية .

ماذا يستطيع خطاب ، منزوع من مادته ومن إيديولوجيته الوحيدة ، أن يفعل بتشخيصه المرن ، وبغنى مختلف أشكاله ، وبنغميته وفروق تلويناته ، وببنيته التركيبية والنبرية ، وبالتعدد الذي لاينفد لمعناه الغيري والاجتماعي ؟ إن خطاب العرض ليس له مايصنعه بكل هذا الذي لايمكن لحمه عضويا بمادة بنائه أو غمره بنواياه . لهذا السبب فإن كل ذلك ينتظم خارجياً ، بطريقة مصطلح عليها : التشخيص الصوتي ينزع نحو رخامة فارغة ، والبنية التركيبية والقصدية نحو الخفة والسهولة المجوفتين ، أو نحو تعقيدات بلاغية منتفخة وجوفاء أيضاً تفضي إلى تزيينية خارجية ، وينزع تعدد المعنى نحو دلالة أحادية فارغة . طبيعي ، أن بإمكان نثر العرض أن يتزين ، بغزارة ، باستعارات

شعرية ، غير أنها ستفقد ، في هذا الاستعمال معناها الشعري الحقيقي .

هكذا يبدو أن نثر العرض هذا ، يُصَدِّقُ على القطيعة المطلقة بين اللغة والمادة ويكرسها ، كما أنه يجد لها شكلاً اصطلاحياً ومفتعلاً للتجاوز الأسلوبي . ومنذ ذلك الحين ، يصبح بإمكان ذلك النثر أن يحصل على أية مادة ، ومهما كان أصلها . فاللغة بالنسبة له ، عنصر محايد ، فضلاً عن أنها سائغة ومزينة ، تسمح له بأن يركز الاهتمام على ماتحتويه المادة نفسها من عناصر آسرة ، ملفتة ، مؤثرة وذات أهمية خارجياً .

في هذا الاتجاه تطور نثر العرض داخل رواية الفروسية ، إلى أن أدرك ذروته في رواية « أماديس[١٥] » ، ثم في الرواية الرعوية . لكنه ، وهو على الطريق ، اغتنى بمظاهر جديدة وهامة سمحت له بالاقتراب من الأسلوب الروائي الحقيقي ، وبتحديد الخط الأسلوبي الأول الذي هو خط جوهري داخل الرواية الأوربية المتطورة . والحق ، أن هذا الخط ليس هو الموضع الذي سيتم فيه ، انطلاقاً من الرواية ، الجمع العضوي للغة بالمادة وتأويلهما ، بل تحقق ذلك داخل إطار الخط الثاني ، وداخل أسلوبه الذي يحرف نواياه وينسقها ، وهي الطريق التي أصبحت أكثر أهمية وإنتاجاً في تاريخ الرواية الأوربية .

وبينما كان يتطور نثر العرض ، تشيدت مقولة خاصة ، مُثمِنّة ، هي مقولة « أدبية اللغة » أو بالأحرى (بتعبير أقرب إلى مفهومنا البدئي) ، « تنبيل اللغة » . وليست هذه مقولة أسلوبية بالمعنى الدقيق ، لأنها ليست مُسندة بأي مقتضى لازم ، محدد وجوهري بالنسبة للفن وللأجناس الأدبية ، وليست ، كذلك ، منقولة لسانية تستطيع أن تعزل اللغة الأدبية بوصفها وحدة لهجوية محددة اجتماعياً . إن مقولة « الأدبية » والتنبيل تقع على الحدود بين المقتضيات الضرورية والتقديرات الأسلوبية ، وبين المعاينة والضبط اللسانيين (أي التأكد من ملاءمة شكل معين للهجة محددة ، ومعاينة دقتها اللسانية) .

وفي لغات مختلفة وخلال فترات متباينة ، نجد أن هذه المقولة العامة « لغة أدبية » (مثل مقولة « خارج الأجناس التعبيرية ») ، تمتلىء بمحتويات ملموسة متنوعة ، وتأخذ معاني مختلفة سواء في التاريخ الأدبي أو في تاريخ اللغة الأدبية . لكن دائماً وفي كل مكان ، يكون شعاع فعلها هو لغة الكلام في بيئة متعلمة ومثقفة (في حالتنا ، لغة كلام جميع أعضاء « مجتمع مُتميِّز ») ، إنه اللغة الرسائلية المستعملة في الأجناس المألوفة والنصف – أدبية (الرسائل ، المذكرات الخاصة) ، وهو أيضاً [أي شعاع فعل اللغة الأدبية] لغة الأجناس التعبيرية الاجتماعية الإيديولوجية (الخطب المملة من كل نوع ، الاستطرادات ، الأوصاف ، المقالات ، الخ) ، وأخيراً ، جميع أجناس الفن الأدبي النثرية وبخاصة الرواية . وبتعبير آخر فإن هذه المقولة تزعم أنها تنظم مجال اللغة الأدبية والمألوفة (بالمعنى اللهجوي) الذي لاتنظمه الأجناس التعبيرية الدقيقة التي تكونت من قبل بمقتضياتها المحددة والمتغايرة تجاه لغتها . وواضح أن مقولة الأدبية العامة لامكان لها في الشعر والملحمة والتراجيديا . إنها تُقنن التعدد اللغوي المتكلم به والرسائلي ، الذي يستثمر ، من كل جهة ، الأجناس الشعرية

المستقرة ، الدقيقة ، التي لايمكن لمقتضياتها الضرورية ، في أية حالة ، أن تُطبق على لغة الكلام أو على اللغة الرسائلية المستعملة (١٦) . إنها تهدف إلى تنظيم ذلك التعدد اللغوي ، وإلى أن تكرِّس وتقنن ، من أجله ، أسلوباً لفظياً معيناً .

لنكرر القول : يمكن للمضمون الملموس لمقولة « أدبية اللغة » بما هي عليه ، والتي هي مقولة خارج الأجناس التعبيرية ، أن تكون متنوعة إلى ما لانهاية ومحددة وملموسة على وجه التقريب . إنها تستطيع أن تعتمد على نوايا إيديولوجية متنوعة من الناحية الثقافية ، وأن تبرر ذاتها بمصالحها وقيمها المختلفة : مثلاً ، الحفاظ على الطابع المغلق لمجتمع محظوظ (لغة وَسَط متميز) ، حماية المصالح القومية المحلية ، أو مثلا ضمان تفوق اللهجة التوسكانية في اللغة الأدبية الإيطالية ، أو الحفاظ على المركزية السياسية الثقافية مثلما كان عليه الحال بفرنسا خلال القرن الثامن عشر . فضلاً عن ذلك ، يمكن لهذه المقولة أن تتوفر على « منجزين » ملموسين مختلفين : نَحْوٌ أكاديمي ، مدرسة ، صالونات ، تيارات أدبية ، أجناس تعبيرية معينة ، وهلمّ جرّا ... بالإضافة إلى ذلك ، يمكن لهذه المقولة أن تنزع نحو حدودها اللفظية ، أي نحو الدقة اللفظية : وفي هذه الحالة تتعمم إلى أقصى حد ، لكنها ، بالمقابل ، تفقد تقريباً كل لونها الإيديولوجي ووضوحه (مع تقديم تبرير لموقفها : « ذلك هو روح اللغة » ؛ « هذا فرنسي ») ، وتستطيع ، بالمقابل أن تنزع نحو حدودها الأسلوبية ، وعندئذ يتجسد مضمونها إيديولوجيا كذلك ، ويكتسب تحديداً دلالياً معيناً ، غيرياً وتعبيرياً ، وتضفي مقتضياتها الضرورية على المتكلم والكاتب صفات مميزة على نحو ما ، وفي تلك الحالة يبرر المضمون نفسه على هذا النحو : « هكذا يجب أن يفكر ويتكلم ويكتب رجل متميز » (أو « كل رجل رقيق وحساس » الخ .) . في هذه الحالة الأخيرة ، تمارس الأدبية التي تنظم أجناس الحياة العملية والجارية (المحادثات ، المراسلات ، الصحف) تأثيراً قوياً ، وأحياناً عميقاً ، على الفكر التطبيقي ، بل على أسلوب الحياة ذاته ، وتخلق « أفراداً أدبيين » و« أفعالاً أدبية » . وأخيراً ، فإن درجة فعالية هذه المقولة وأهميتها التاريخية بالنسبة لتاريخ اللغة الأدبية ، يمكن أن تتباين ، يمكنها أن تكون جد هامة مثلما كانت عليه في فرنسا خلال القرنين السابع والثامن عشر ، أو أن تكون تافهة : كما في بعض الفترات ، حيث اكتسح التعدد اللغوي (بل واللهجوي) حتى الأجناس الشعرية الكبرى . ومن الواضح أن درجات تلك الفعالية التاريخية وطابعها ، يتوقفان على مضمون المقولة ، وعلى صلابة واستقرار السلطة الثقافية والسياسية التى تعتمد عليها .

إننا لن نتناول إلا عرَضاً هذه المقولة ذات الأهمية الكبيرة والتي هي « الأدبية العامة للغة » . وما يهمنا هو دلالتها ، لابالنسبة للأدب في عمومه ، أو تاريخ اللغة الأدبية ، وإنما بالنسبة لتاريخ الأسلوب الروائي وحده . ففي هذه المسألة ، تكتسب هذه المقولة أهمية كبيرة : مباشرة ، بالنسبة لروايات الخط الأسلوبي الأول ، وغير مباشرة بالنسبة لروايات الخط الثاني .

تزعم روايات الخط الأول أنها تنظم وترتب أسلوبيا ، التعدد اللغوي للغة الكلام وللأجناس الرسائلية الجارية ، والنصف – أدبية . وهذا يحدد إلى حد كبير علاقتها بالتعدد اللغوي . أما روايات

الخط الثاني ، فإنها تحول تلك اللغة المستعملة والأدبية المنظمة « والمنبلّة » ، لتجعل منها مادة بناء راجحة في عملية تنسيقها الخاص ، كما تجعل من أولئك الذين يستخدمون تلك اللغة - « الشخصيات الأدبية » - بأفكارهم و« أفعالهم الأدبية » ، تجعل منهم شخوصها الأساسية .

إننا لانستطيع أن نفهم الجوهر الأسلوبي لخط الرواية الأول ، إذا لم ندخل في الاعتبار حدثاً هاما : وهو العلاقة الخاصة لهذه الروايات بلغة الكلام ، وبالأجناس التعبيرية في الحياة الجارية وفي العادات . إن خطاب الرواية يتشيد داخل تفاعل مستمر مع خطاب الحياة الجارية . ورواية الفروسية النثرية تعارض التعدد اللغوي « الوضيع » ، « المبتذل » في جميع مجالات الحياة ، ولكي توازنه ، فإنها تبرز خطابها المؤمثل ، المنبل على نحو خاص . والخطاب « المبتذل » ، الخارج - الأدبي ، هو خطاب مشبع بالنوايا الوضيعة ، وبالتعابير الخشنة المسرفة في السوقية ، المقيدة بتداعيات بذيئة ، داعرة ، ولذلك فإنه يحتفظ بأثر من سياقات مريبة . ورواية الفروسية تعارضه بخطابها المرتبط فقط بالأفكار الرفيعة والنبيلة ، والذي يستحضر سياقات سامية ، تاريخية وأدبية ، عالمة . فضلاً عن ذلك ، فإن هذا الخطاب ، المنبل على هذا النحو ، يستطيع ، خلافاً للغة الشعرية ، أن يُعوّض اللغة المبتذلة للمحادثات والرسائل والأجناس التعبيرية المألوفة الأخرى ، تماماً مثلما تعوض التورية تعبيراً خشناً ، لأنه خطاب يسعى إلى التوجه نحو الفلك نفسه الذي تتحرك داخله لغة الحياة .

وبذلك تصبح رواية الفروسية وسيلة لنقل مقولة **أدبية اللغة** ، **المستقلة عن الأجناس** . إنها تدعى القدرة على فرض معاييرها على اللغة الجارية . وعلى تلقين الأسلوب الجميل والنبرة الجيدة ، وكذلك طريقة التحدث في المجتمع ، وكتابة رسالة ، وهكذا دواليك . وقد كان تأثير رواية **أماديس** هاما بكيفية استثنائية في هذا المضمار ، فنشرت كتب خاصة من نوع « **كنز أماديس** » و« **كتاب الإطراءات** »، ومجاميع لنماذج المحادثات ، والرسائل ، والخطب ، الخ .. المستخرجة من الرواية ، وهي كتب انتشرت على نطاق واسع ، وأثرت تأثيراً قوياً على امتداد القرن السابع عشر . لقد قدّمت رواية الفروسية كلاماً لجميع المواقف والطوارىء الممكنة ، وعارضت فى كل مكان ، الكلام المبتذل ذا الاختيارات الخشنة .

ويقدم لنا سيرفانتيس تشخيصاً أدبياً عبقرياً عن لقاءات بين الخطاب المنبل بواسطة رواية الفروسية . وبين الخطاب المبتذل ، وهي لقاءات في جميع المواقف لها أهميتها بالنسبة للرواية وللحياة على السواء . ويظهر القصد الجدالي للغة المنبلة أمام التعدد اللغوي ، داخل دونكيشوت ، في حوارات سانشو ، وحوارات ناطقين آخرين باسم الواقع اليومي الخشن المتعدد اللغة ، وأيضاً في دينامية الموضوع . إن الصوغ الحواري الداخلي الكامن ، القائم داخل اللغة النبيلة ، قد وقع هنا تحيينه وإضاءته (في حوارات الموضوع وديناميته) ، إلا أنه ، مثل كل صوغ حواري حقيقي للغة ، لاينضب معينه تماما ، ولاينتهي نهاية سيئة .

وبالنسبة للخطاب الشعري ، بمعناه الضيق ، فإن مثل هذه العلاقة بالتعدد اللغوي الخارج - أدبي ، هي علاقة مستبعدة . فالخطاب الشعري بما هو عليه ، متعذر ومستحيل في مواقف عادية

وضمن الأجناس التعبيرية المألوفة . إنه لايستطيع حتى أن يعارض مباشرة التعدد اللغوي لأنه لن تكون هناك أية أرض مشتركة بينهما . صحيح أنه يستطيع أن يؤثر في الأجناس التعبيرية المألوفة ، بل وفي لغة الكلام ، لكن فقط بطريقة غير مباشرة .

ولكي تنجز رواية الفروسية النثرية مهمتها في التنظيم الأسلوبي للغة المستعملة فإن عليها ، بطبيعة الحال ، أن تدخل إلى بنيتها كل تعدد الأجناس الإيديولوجية ، وضمن – الأدبية والأجناس المتداولة. إن رواية الفروسية تماماً مثل رواية السفسطائيين ، تمثل موسوعة شبه كاملة عن أجناس عصرها التعبيرية . فبنية الأجناس التعبيرية المتخللة كلها ، كانت قد اكتملت واستقلت : فكان بإمكانها إذن أن تنفصل بسهولة عن الرواية وأن تنتصب على انفراد ، بوصفها نماذج . طبيعي أن أسلوب الرواية كان ، حسب الجنس التعبيري المدخل إليها ، يختلف قليلاً نتيجة لذلك (إذْ لايستجيب سوى لحد أدنى من مقتضيات الجنس التعبيري الضرورية) ، لكن ، بالنسبة للجوهر ، كان يظل موحد الطابع . أما بالنسبة للغات في المعنى الدقيق لتلك الأجناس المدخلة ، فليس هناك مايقال : فعبر ذلك التنوع كله للأجناس المتَخَلِلةِ ، تتمطى بطريقة موحدة ، اللغة المنبلة نفسها .

إن وحدة أو بتعبير أدق ، تماثل هذه اللغة المنبلة لايمكنه أن يكتفي بذاته : إنه تماثل جدالي وتجريدي . ويوجد فى أصل تَكَوُّنِهِ ، موقف نبيل معين تجاه الواقع الوضيع . لكن وحدة هذا الموقف النبيل ووفاءه لذاته قد دُفِعَ في مقابلهما ثمن من التجريد الجدالي ، لذلك فإنهما جامدان ، ثابتان وصفراوان . بالإضافة إلى ذلك لايمكن للمسألة أن تكون على غير ماهي عليه نظراً للضلال الاجتماعي وانعدام أى أساس إيديولوجي في تلك الروايات . إن المنظور الغيري والتعبيري لهذا الخطاب الروائي ليس هو المنظور المتغير الهارب نحو لا نهائية الواقع لدى إنسان حي متحرك وإنما هو مثل منظور متجمد لإنسان يحاول أن يحتفظ دائماً بالوضعة الثابتة نفسها ، والذي قد يتحرك ، لا لكي يرى ، وإنما على العكس ، لكي يُعرض عما هو أمامه فلا يلاحظ شيئاً ، ولكي يستغرق داخل ذاته ، إنه منظور مملوء ، لا بالأشياء الحقيقية ، بل بالتذكرات اللفظية للأشياء ، وبالصور الأدبية المجاورة بطريقة جدالية للتعدد اللغوي الخشن الموجود في العالم القائم ، والمنظفة بعناية من جميع التداعيات الممكنة ، الخشنة والمعهودة .

ونجد ممثلي الخط الأسلوبي الثاني (رابليه ، فيشارت ، سيرفانتيس وآخرين) ، يحولون بطريقة بارودية هذا النهج في التجريد ، ناشرين ، خلال مقارناتهم ، متتاليةً من التداعيات الخشنة عن قصد ، والتى تخفض الأشياء المقارنة إلى مستوى اليومي الوضيع والنثري ، محطمة بذلك الخطة الأدبية الرفيعة المحصل عليها نتيجة لتجريد جدالي . ومن ثم فإن التعدد اللغوي ينتقم هنا ، من حرمانه ممارسةَ التأثير عن طريق اللجوء إلى التجريد (تراجع في هذه النقطة خطابات سانشوبانسا) (١٧) .

وبالنسبة للخط الأسلوبي الثاني ، فإن لغة رواية الفروسية المنبلة ، بتجريدها الجدالي ، تصيرفقط أحد المساهمين في حوار اللغات ، وصورة عادية للغة (صورة تناولها سيرفانتيس بالطريقة الأكثر عمقا واكتمالا) – وهي صورة قابلة لأن تقاوم ، بحوارها الداخلى ، نوايا الكاتب الجديدة . إنها

وحوالي بداية القرن السابع عشر ، أخذ الخط الأسلوبي الأول للرواية يتغير بعض الشيء : ذلك أن قوى تاريخية حقيقية بدأت تستخدم أمثلة الأسلوب الروائي وإغراقه في الجدال التجريدي من أجل تحقيق مهام جدالية ودفاعية أكثر تعقيداً . وسرعان ماتخلى الضلال الاجتماعي لدى الرومانسية الفروسية ، عن مكانه للاتجاه الواضح ، الاجتماعي والسياسي ، لدى الرواية الباروكية .

ومن قبل ، كان للرواية الرعوية إدراك مختلف تماماً لمادّتها ، وبدأت توجه أسلبتها بطريقة مغايرة . ولايتعلق الأمر بمعالجة أدبية أكثر حرية وحسب ، أمام المادة (١٨) ، بل بتحويل للوظائف نفسها . ويمكن القول إجمالاً : إننا لم نعد ندخل إلى المادة الأجنبية للهروب من الواقع المعاصر ، وإنما ندمج فيها ذلك الواقع ، ونتشخص بأنفسنا داخله . لقد بدأت العلاقة الرومانسية بمادة البناء تتغير من النقيض إلى النقيض ، وتصير باروكية . وتم اكتشاف صيغة جديدة للعلاقة مع المادة ، صيغة استعمال جديدة نحددها ، دائماً بكيفية إجمالية ، على أنها بمثابة إخفاء للواقع المحيط داخل مادة أجنبية ، وبمثابة تنكر فريد مضف للبطولة (١٩) . إن الفترة تدرك نفسها بطريقة قوية ، مرتفعة ، وتلجأ إلى مادة أجنبية متعددة للتعبير عن الذات وتشخيصها . وهذا الإحساس الجديد بالمادة وهذه الصيغة لتطبيقها لم يكونا سوى في بدايتهما داخل الرواية الرعوية ، إنهما لم يكتسبا بعد مدى كبيراً ، ولم تتركز داخلهما بعد القوى التاريخية للعصر . هناك عنصر تأكيد ذاتي حميمي وغنائي يسود تلك الروايات « داخل غرفة » المحدودة العدد .

وفي الرواية الباروكية التاريخية – البطولية ، تنتشر وتتحقق تماماً الصيغة الجديدة لاستعمال مادة البناء . فالعصر ينطلق بشراهة نحو البحث عن مادة تضم بطولة العصور والقارات والثقافات كلها ، وبدأ وعي قوي بالذات يستشعر القدرة على أن يستثمر نفسه داخل أية مادة لها توتر بطولي مهما يكن العالم الثقافي والإيديولوجي الذي تأتي منه . وكل إغرابية تصير مرغوبا فيها . وأصبح باتوس الرواية الباروكية يستمد عناصره من الرغبة في الوجود والتحقق داخل ماهو أجنبي ، ومن إضفاء البطولة على الذات ومعركتها من خلال مادة بناء أجنبية . وقد أفادت المادة الشرقية في هذا البناء ، بالقدر الذي أفادت به المادة القديمة أو مادة العصور الوسطى . ودخل مفهوم العالم الباروكي باستقطاباته وبالتوتر القوي لوحدته المتناقضة ، إلى المادة التاريخية وطرد كل أثر للاستقلال والمقاومة الداخليين القائمين في العالم الثقافي الأجنبي خالق تلك المادة ، وصار هو الغلاف الخارجي والمؤسلب لمضمونها(٢٠) .

إن الدلالة التاريخية للرواية الباروكية ذات أهمية استثنائية ، إذ نجد تقريبا أن جميع مغايرات رواية الأزمنة الجديدة تستمد منها ، تكوينياً ، أصلها . فالرواية الباروكية بوصفها وارثة لمجموع تطور الرواية السابق ، وباستعمالها الواسع لذلك الإرث (رواية السفسطائيين ، أماديس ، الرواية الرعوية) ، عرفت كيف تجمع لديها كل الملامح التي كانت تمثّل منعزلة وكأنها مغايرات مستقلة : رواية المشكلات ، رواية المغامرات ، الرواية التاريخية ، والنفسية ، والاجتماعية . كانت الرواية

الباروكية تصير بالنسبة للأزمنة الآتية ، موسوعة لمادة البناء : التيمات والمواقف الروائية ، طروحات الموضوع وحججه . ومعظم تيمات رواية الأزمنة الجديدة التي تظهرها الدراسة المقارنة وكأن لها أصلاً قديماً أو شرقياً ، كانت تدخل هنا ، بواسطة الرواية الباروكية ؛ وتكاد جميع الدراسات المتصلة بالبحث عن الأصول تقودنا بطريقة مباشرة إلى الرواية الباروكية ، ثم بعدها فقط تأتي مصادر قروسطوية وقديمة (وبعد ذلك بكثير ، مصادر شرقية) .

لقد سميت الرواية الباروكية ، بحق رواية « اختبارات » . وفي هذا الصدد تقدم نفسها وكإنها إكمال لرواية السفسطائيين التي هي أيضا رواية اختبارات (اختبار وفاء العاشقين المفصولين وعفتهم) . لكن في الرواية الباروكية ، يكون اختبار بطولة البطل ووفاءه وفضائله العديدة ، منصهراً بطريقة أكثر عضوية ، وذلك بفضل مادة فخيمة ومتنوعة إلى مالانهاية .

كل شيء هنا ، حجر محك ، ووسيلة لاختبار جميع جوانب البطل وصفاته التى يتطلبها المثل الأعلى البطولي الباروكي . وتنتظم المادة بطريقة جدية وصلبة من حول فكرة الاختبار . عند هذه الفكرة وعند أفكار أخرى منظمة أيضاً للجنس الروائي ، يتحتم علينا أن نتوقف وقفة خاصة .

لعل فكرة اختبار البطل واختبار كلامه ، هي الفكرة المنظّمة ، الجوهرية ، للرواية والتي تُميزها جذرياً عن المحكي الملحمي : فالبطل الملحمى يضع نفسه ، منذ البدء ، خارج كل اختبار . ففي عالم ملحمي ، من غير المعقول الشك في بطولة البطل .

وتُنتج فكرة الاختبار ، تنظيم المادة الروائيه حول البطل بكيفية عميقة وجوهرية . لكن مضمون هذه الفكرة ذاته ، يمكن أن يتغير بطريقة دامغة ، بحسب الفترات والفئات الاجتماعية المختلفة . فـ « الاختبار » ، وقد تكوّن انطلاقاً من دراسة بلاغيي « مدرسة السفسطائيين الثانية » للذمةّ وأحوال الضمير ، اتخذ ، في الرواية السفسطائيه ، طابعاً شكلياً وخارجيا ، خشناً (لا وجود مطلقاً للعنصر النفسي والأخلاقي في هذا النوع من الرواية) . وكان الأمر على خلاف ذلك فى سِيَر المسيحية البدائية ، وفى حياة القدّيسين والاعترافات الأوتوبيوغرافية ، حيث فكرة الاختبار مُتّحدة ، عادة بفكرة الأزمة والتجدّد (وكانت هذه هي الأشكال الجنينيّة لرواية الاختبارات ، والمغامرات والاعترافات) . والفكرة المسيحية عن الاستشهاد (اختبار الألم والموت) من جهة ، وفكرة الإغراء (اختبار الاشتهاء) من جهة ثانية ، أعطَتا مضموناً نوعياً لفكرة الاختبار المنظّم للمادة في الأدب الضخم المتصل بحياة القديسين خلال المسيحية البدائية ثم في العصر الوسيط[21] . وهناك مغاير آخر لفكرة الاختبار ، ينظم مادة رواية الفروسيه الكلاسيكية الشعرية التي تجمع على السواء ، تَفَرُّداتِ اختبارات الروايه الإغريقية (الوفاء في الحب ، الشجاعة) ، وتفردات السيرة المسيحية (الآلام والإغراءات) . والفكرة نفسها ، لكن أكثر ضعفاً وتَهدّماً ، توجه رواية الفروسية النثرية ، غير أنها تفعل ذلك بضعف وسطحية ، بدون النفاذ إلى عمق المادة . وأخيراً ، فى الرواية الباروكية ، تُوحّد فكرةُ الاختبار مادّةَ بنائها الأكثر فخامة وتنافراً ، بفضل تركيبها المتين إلى أبعد حد .

وخلال تطور الرواية اللاحّق ، احتفظت فكرةُ الاختبار بدلالتها التنظيمية الهامّة ، مغتنية ، بحسب الفترة ، بمضامين إيديولوجية متنوعة . ومع ذلك ، ظلت الروابط مع التقاليد قائمة ، لكن أحيانا يسود هذا الخط ، وطوراً يسود الخط الآخر (خط تقليدى ، قديم ، قداسي ، باروكي) .

هناك مُغاير خاص ، وجدُّ منتشر في رواية القرن التاسع عشر ، وهو مغايرُ اختبار النداء الباطني ، والعبقرية ، والاصطفاء . ويرتبط بهذا النوع من الاختبار ، قبل كل شيء ، نموذج « المصطفى » الرومانسي ، الذي اختبرته الحياة . ثم هناك بعد ذلك ، مغاير جدّ هامّ لـ « الاصطفاء » يُجسده في الرواية الفرنسية **الوصوليون** خلال عهد نابليون (أبطال ستاندال وبلزاك) . وعند زولا ، يصبح الاختبار هو الاستعداد للعيش ، والصحة الفيزيقية ، وملكة الإنسان في التكيُّف . وهو ينظم مادة رواياته مثل عملية اختبار القيمة المطلقة ، البيولوجية ، للشخصيات (مع نتيجة سالبة) . تنوّع آخر : كثيراً ما يُرْبَطُ إختبار العبقرية باختبار مُواز هو الاستعداد للعيش عند الفنان . وهناك مغايرات أخرى في القرن ١٩ : اختبار الشخصية القوية المعارضة للجماعة ، لهذا السبب أو ذاك ، والمتطلعة إلى الاستقلال وإلى العزلة المتكبّرة ، أو الطامحة إلى تَقلُّد دور الرئيس المعينُ . ثم نجد اختبار المصلح الأخلاقي أو اللّا أخلاقي ، والاختبار النيتشوي (نسبة إلى نيتشه) ، واختبار المرأة المتحررة ، الخ . وجميعها أفكار مُنظّمة جدّ منتشرة في الرواية الأوربية خلال القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين[٢٢] . وهناك مغاير بارز في الرواية الروسيه حيث يُختبر « الذكي » في إستعداده الاجتماعي وقيمته غير المحدودة (تنمية « الإنسان الزائد ») . وتنقسم هذه الرواية ، بدورها ، إلى مغايرات تابعة منذ بوشكين حتى ظهور اختبار « الذكي » على يد الثورة .

وتكتسب فكرة الاختبار دلالة كبيرة في رواية المغامرات الخالصة . وتتجلى إنتاجيتها خارجياً في أنها تُتيح الجمع عضوياً بين مغامرات عنيفة ومتنوعة ، مع إشكالية عميقة وبسيكولوجية معقدة . ويتوقف كل شيء على العمق الإيديولوجي للمناسبة وللتقدم الاجتماعي – التاريخي لفكرة الاختبار التي تنظم الرواية . وتبعاً لهذه الصفات ، تدرك الرواية الامتلاء ، والاتساع ، والعمق في أعلى درجات الإمكانات التي يسمح بها الجنس الروائي . وكثيرا ما تُقَلِّص رواية المغامرات الخالصة إمكانات الجنس الروائي إلى ما يقرب من حدّها الأقصى . غير أن الموضوع « العاري » ، والمغامرة « العاريه » لا يستطيعان أبداً أن يصيرا قُوى مُنظِّمةً للرواية . على العكس ، سنعثر دوماً ، في كل موضوع ، وفي كل مغامرة ، على بصمات فكرة هي التي نظمتهما وشيّدت مجموع الموضوع المطروح ، وأضفت عليه الحياة والروح ، ولكنها تجردت ، فيما بعد ، عن قوتها الإيديولوجية ولم تعد تعيش إلّا بصعوبة كبيرة . وفي غالب الأحيان ، يكون موضوع رواية المغامرات منظماً على أساس فكرة (آفلة) لاختبار البطل ، لكن ذلك لا يحصل دائماً ...

وتتوفر رواية المغامرات الأوربية الجديدة على مصدرَيْن متباينينْ جوهرياً . أحد نماذجها يقود إلى رواية الاختبارات الباروكية الكبرى (نموذج سائد في رواية المغامرات) ، والآخر يسلمنا إلى « جيل

بلاس » gil Blas ثم إلى « لازاريلو Lazarillo(٢٣) ، أي أنه نموذج متصل بـ « الرواية الشُّطَّارية » . وفي العصور القديمة ، نجد هذين النموذجينْ ممثلين برواية السفسطائيين من جهة ، وبرواية « بيترون » من جهة ثانية . والنموذج الأول الأساسي لرواية المغامرات منظّم ، مثل الرواية الباروكية ، بشكل أو آخر من أشكال فكرة الاختبار التي تذبل أيديولوجياً ، وتغدو خارجية في هذا النموذج . ومع ذلك فإن رواية هذا النموذج أكثر غنى وتعقيداً ، ولا ترفض كلية التعبير عن إشكالية معيَّنة وبسيكولوجيا مُعَيَّنة : نَتَعَرَّفُ دائماً فيها على النّسب المتسلسل للرواية الباروكية – أما ديس ، رواية الفروسية ، وقبل ذلك ، المحكي الملحمي ، والسيرة المسيحية والرواية الإغريقية(٢٤) .

ونظير هذا نجده في رواية المغامرات الأنجليزيه والأمريكية (دلفو ، لويس ، رادكليف ، فالبول ، فانيمور كوبير ، جاك لندن ، الخ) ، وأيضاً في المغايرات الأساسية لرواية المغامرات والمسلسلات الفرنسية . ونلاحظ ، في غالب الأحيان ، خليطاً من النموذجينْ ، الّا أن الأول (رواية الاختبارات) هو الذي يسود بوصفه مبدأ منظّماً للمجموع ، وذلك لكونه هو الأكثر قوة . إن الخميرة الباروكية لرواية المغامرات ، جدّ فاعلة : فحتّى في بنية الرواية المتسلسلة الأكثر انخفاضاً في القيمة ، نكتشف مظاهر تقودنا ، عبر الرواية الباروكية ورواية أماديس ، إلى أشكال من السيرة الذاتية المسيحية البدائية ، وإلى أوتوبيوغرافيات العالم اللاتيني – الإغريقي وأساطيره . نظير هذه الرواية ، مثل **روكامبول** الشهيرة لبونسون دي تيراي ، تكتظ بالتذكرات المفرطة في القدم . وفي أساس بِنْيَتِها تتراءى أشكال رواية الاختبارات الإغريقية – اللاتينية ، بأزمتها وتجدُّدها . (عند أبوليوس في روايته **الجحش الذهبي** ، وفي الأساطير المسيحية البدائية ، نجد فكرة المذنب المكفّر عن خطاياه) . ونجد في **روكامبول** عدداً من الملامح التي تقودنا ، عبر الرواية الباروكية ، إلى أماديس ، وإلى ما قبلها ، نحو رواية الفروسية الشعرية . ونكتشف أيضاً حضور عناصر من النموذج الثاني (**لازاريلو ، وجيل بلاس**) ، لكن الروح الباروكية ، بطبيعة الحال ، هي التي تهيمن .

لنتحدث قليلاً عن دوستويفسكي . فرواياته هي روايات اختبار ، مشخَّصة بقوة وَمَتانَة . ودون أن نلامس ، إجمالاً ، مضمون المفهوم الأصيل للاختبار ، والموجود في أساس بنية رواياته ، نتوقف ، باقتضاب ، عند التقاليد التاريخية التي تركتْ بصمتها على تلك الروايات . لقد كان دوستويفسكي متصلاً بالرواية الباروكية من خلال أربع طرق : « رواية الإثارة الأنجليزية(٢٥) (لويس ، رادكليف ، فالبول) ؛ والرواية الفرنسية الاجتماعية – المغامرة التى تصور الحضيض (أوجين سو) ؛ ورواية الاختبارات لبلزاك ؛ وأخيراً ، الرومانسية الألمانية (أساساً بواسطة هوفمان) . لكن فضلاً عن ذلك ، كان دوستويفسكي ، عن طريق الديانه الأورثوذكسية ، متصلاً مباشرة بأدب القِداسة وبالأساطير المسيحية ومالها من مفهوم خصوصى للاختبار . وهذا هو ما حدّد عنده الخليط العضوي المكوَّن من المغامرة ، والاعتراف والإشكالية ، والقداسة ، والأزمات وَالافتداءات ، وبعبارة أخرى ، المكوَّن من مجموع مركَّب رواية الاختبارات اللاتينية – الإغريقية (بالقدر الذي نستطيع أن نحكم على ذلك من خلال أبوليوس ، ومن خلال ما نعرفه عن بعض السير الذاتية

القديمة ، والأساطير المسيحية المتصلة بالقديسين) .

إن الدراسات المتصلة بالرواية الباروكية ، والمشتملة على مادة غزيرة عن التطور السابق لهذا الجنس الروائي ، هي من أهم الدراسات اللّازمة لفهم المغايرات الأساسية لرواية العصور الحديثة الأخيرة . وتكاد الطرق جميعها تؤدي ، بأوضح سبيل مباشر إلى الرواية الباروكية ، ومن ورائها ، إلى العصر الوسيط ، وإلى العالم اللاتيني – الهليني ثم إلى الشرق .

خلال القرن السابع عشر ، أعلنَ ويلاند ، وَويتزيل ، وَبلانكينبورغ[٢٦] ، ثم جوته والرومانسيون ، فكرةً جديدة غدت بمثابة ثِقْلٍ مُوازن لرواية الاختبارات ، وهى : « رواية التكوين » ، وبخاصة ، « رواية التّعلُّم » .

وليس لفكرة الاختبار علاقة بتكوين الإنسان وتدريبه . ففي بعض الحالات ، تمر بالأزمة ثم الإحياء ؟ لكنها لا تعرف مطلقاً التطور ، والصيرورة ، والتكوين التدريجي للكائن البشري . إنها [رواية الاختبار] تنطلق من الإنسان « جاهزاً تماماً » وتخضعه للاختبار انطلاقاً من مثل أعلى « جاهز تماماً » هو أيضا . ورواية الفُروسيَّة ، وخاصة الرواية الباروكية ، نموذجان في هذا الصدد ، أنهما يسلمان بوجود طابع نبيل ، فِطري ، ثابت وجامد ، لَدَى الشخوص . وتُعارضُ رواية الأزمنة الجديدة ذلك ، بوضعها في المقابل ، صيرورة الإنسان من ناحية ، ومن ناحية ثانية ، نوعاً من الثنائية وعدم اكتمال الإنسان الحي ، مع مزيج من الطيبوبة والسوء ، من القوة والضعف . ذلك أن الحياة ، بتقلُّباتها ، لم تَعدُ تُفيد فى أن تكون حجر الأساس لشخصيةٍ مكتملة ووسيلة لاختبارها (أو ، في أحسن الحالات ، تفيد في أن تكون حافزاً لطبيعةٍ تكوّنتْ وتحددْت من قبل) .

وفي الوقت الحاضر ، فإن الحياة بأحداثها ، مُضَاءة بفكرة الصيرورة ، تبدو كأنها أُرض للتجربة ، مدرسة ، وبيئة ، تصوغ وُتكوّن ، لأول مرة ، طابع الشخصية ورؤيتها للعالم على السواء . ففكرة الصيرورة والتربية ، تتيح تنظيم المادة من حول الشخصية بِكيفيةٍ جديدة ، واكتشاف الجوانب التى لم يسبق مطلقاً أن عُرفتْ ، من تلك المادة .

إن فكرة التكوين والتعلم وفكرة الاختبار لا تَتَنَافَى فيما بينها داخل إطار رواية الأزمنة الجديدة . على العكس ، تستطيع أن تتحدّ بعمق وبطريقة عضوية ، ومعظم نماذج الرواية الأوربية الكبرى تَصل بين هاتينْ الفكرتينْ ، وبخاصة في القرن التاسع عشر عندما صارت رواية الاختبار ورواية التكوين الخالصتينْ نادرتينْ بكيفية ملحوظة . وقبل ذلك جمعت رواية « بارزيفال » بين فكرة الاختبار (المهيمنة) وبين فكرة التكوين . ويمكن أن نقول نفس الشيء عن رواية التعلم الكلاسيكية ، مثل **ويلهيلم ميستير** ، حيث فكرة التربية (المتفوقة الآن) تتحد بفكرة الاختبار . ويتميز أيضا نمط الرواية الأنجليزية الذي خلقه فييلدنغ ، وجزئياً ، ستيرن ، بضمّ هاتين الفكرتينْ وفقاً لنسبةٍ متساوية تقريباً . وَبتأثير من هذين الروائيين ، وُلِدَ النمط « القارّي » لرواية التعلم التى يمثلها ويلاند ، وويتزيل ، هيبيل ، وجان – بول . ففي هذا النمط ، يؤول اختبار المثالي والأصيل ، لا إلى فَضحهما الفظ ، بل إلى تحوّلهما إلى رجال ذوي أفكار أكثر واقعية ؛ والحياة تُفيدهما ، ليس كحجر أساس

وحسب ، وإنما بوصفها مدرسة . نشير أيضاً ، من بين المغايرات الأصيلة لضمّ هذيْن النمطينْ من الرواية ، إلى رواية هنري الأخضر لكوتفريد كيلير[٢٧] ، الذي جمع الفكرتينْ ، وإلى رواية **جان كريستوف** لرومان رولاند ، المبنية بطريقة مماثلة .

بطبيعة الحال ، لم يُستَنفد كل شيء مع رواية الاختبارات ورواية التكوين . ويكفي أن نشير إلى الأفكار المنظمة الجديدة تماماً ؛ التي أدخلتها الرواية البيوغرافية والسيرة الذاتية . فالبيوغرافيا ، مثل السيرة الذاتية ، قد شيَدَتا خلال تطورهما ، مُتتالية من الأشكال المحدّدة بأفكار خاصة ، مثل : « الشجاعة والفضيلة » أو أيضاً « الأعمال والأيام » ، « النجاح والإخفاق » ، وهي أساس تنظيم المادة البيوغرافية ، وهلمّ جرّاً ...

***

لنرجع إلى رواية الاختبارات الباروكية التي أبعدنا الاستطراد عنها . ما هي صيغة اللغة داخلها ، وما هي علاقتها بالتعدد اللغوي ؟

إن خطاب الرواية الباروكية هو **خطاب مثير للانفعال** ؛ وفيه نشأ (وأدرك نموّه اللّا محدود) الباتوس الروائي ، المختلف كثيراً عن الباتوس الشعري : لقد أصبحت الرواية الباروكية مُستَنْبِتاً لباتوس مؤثر نوعي ، في كل مَوْضِع وَصَلَهُ تأثيرها ، وحُوفُظَ فيه على تقاليدها ، وبالدرجة الأولى ف رواية الاختبارات (وداخل عناصرها ذات النمط المختلط) .

ويتحدد الباتوس الباروكي المؤثر بالجدال والدفاع . إنه باتوس النثر الحسّاس لمقاومة الخطاب الأجنبي ووجهة نظره . إنه بّاتوس ، التبرير (التبرير – الذاتي) والاتهام . وليست الأمثلة المضْفِيّة للبطولة في الرواية الباروكية ، أمثلةً ملحمية أبداً . إنها ، مثلما هو الشأن في رواية الفروسية ، أمثلة تجريدية ، جدالية ، وَبخاصة دفاعية . غير أنها على نقيض رواية الفروسية ، مشبعة إشباعاً عميقاً بإثارة الانفعال ، ومسندة بقوى ثقافية حقيقية واعية بذاتها . لنتوقف ، قليلاً ، عند فرادة هذا البّاتوس الروائي .

إن الخطاب المثير للانفعال يتقدم بكُلّيته وكأنه مُستكفٍ تماماً بذاته وبموضوعه . ذلك أن المتكلم يتموضع داخله بدون مراعاة أية مسافة أو تقييد . ومن ثم فإن الخطاب المثير للانفعال يبدو كأنه خطاب قصديّ مباشرة .

ومع ذلك ، فإن البّاتوس بعيد عن أن يكون دائماً على هذه الشاكلة ؛ إذ يمكن لخطابه أن يكون كذلك خطاباً اصطلاحياً ، بل مزدوجاً وكأنه ثنائي الصوت . وهذا ما نجد عليه ، تقريباً بكيفية حتمية ، باتوس الرواية لأنه هنا ، لا يتوفر ، ولا يستطع أن يتوفر ، على أي سندٍ حقيقي ، ويتوجّب عليه أن يبحث عنه داخل أجناس تعبيرية أخرى . إن الباتوس الروائي لا يملك كلماته الخاصة ، ويتحتم عليه أن يَستْعير كُلمات الآخرين . إن الباتوس الحقيقي **الغيرى** هو الباتوس **الشعري** وحده لا غير .

ويستعيد الباتوس الروائي ، دائما في الرواية ، جنساً تعبيرياً آخر يكون قد سبق أن فَقَد ، في شكله المباشر والخالص ، مجاله الحقيقى . وتتقد لغة الباتوس ، دوماً ، داخل الرواية وكأنها البديل عن جنس تعبيري صار في غير المتناول خلال فترة معينة ، وبالنسبة لقوة اجتماعية معينة : إنها لغة مُبشّر بدون مَنبَر ، ولغة قاضٍ مخيف بدون سلطة قضائية وعقابية ، ولغة رسول بدون رسالة ، ولغة سياسي بدون سلطة سياسية ، ولغة مُؤمن بدون كنيسة .. في كل مكان ، تكون لغة الباتوس مرتبطة بمقاصد وبأوضاع تندُّ عن الكاتب في جديتها ومنطقها ، غير أن عليه ، مع ذلك ، أن يعيد إنتاجها في خطابه بطريقة اصطلاحية . وجميع الأشكال المثيرة للانفعال ووسائل لغة الباتوس – المعجمية والتركيبية والتأليفية – قد التحمتْ بتلك المقاصد والأوضاع الدقيقة ، وهي كلها تخدم قوة منظمة ما ، وتستتبع بالنسبة للمتكلم ، تفويضاً للسلطة محدَّداً ومشيَّداً . إنه لا توجد ، في الباتوس لغة فردية خالصة لإنسان يكتب رواية : رغما عنه ، يتحتم عليه أن يصعد إلى المنبر ، وأن يتخذ وضعه المبشّر والحاكم ... وليس هناك بُاتوس بدُون تهديدات ، ولعنات ، ووعود ، وبرَكَات ، الخ[٢٨] . إننا لا نستطيع في خطاب مثير للانفعال ، أن نتقدم خطوة بدون أن نُسبغ على أنفسنا نوعاً من السلطة ، والصف الاجتماعي ، والموقف ، الخ . وهذه هي « لعنة » خطاب الباتوس المباشر داخل الرواية . ولأجل ذلك فإن الباتوس الحقيقى يخشى داخل الرواية (وداخل الأدب بصفة عامّة) ذلك الخطاب المثير للانفعال ، المباشر ، ويظل ملتحماً بموضوعه .

لقد وُلد وتكوُّن خطاب الباتوس وطابعه التشخيصى ، داخل تشخيص مُوغل في القدم ، وارتبط عضويا بمقولة الماضى التراتبية خلاقيا . وداخل منطقة للاتصال المألوف مع حالية غير مُنتهية ، لا يوجد مكان لتلك الأشكال من الباتوس : إنه ، حتْماً ، يُحطم منطقة الاتصال (مثلاً ، عند جوجول) . وتفرض وضعية تراتبية عالية نفسها ، غير أنه يستحيل قيامها فى مثل هذه المنطقة (ومن ثم منشأ التوتر والزيف) .

ويرتبط الباتوس الدفاعي والجدالي للرواية الباروكية عضوياً ، بالفكرة الخالصة عن الباروك بوصفه اختباراً للفضيلة الفطرية والجامدة لدى البطل . وبالنسبة لكل ما هو جوهري ، لا توجد أية مسافة بين الشخصية والكاتب ، فالكتلة اللفظية الأساسية للرواية قد وضعت على مستوى واحد ، وبذلك فإنها توجد ، في جميع مظاهرها وبطريقة متماثلة ، متصلة بالتعدد اللغوي ، لكنها لا تدمجه في تأليفها التركيبى وتتركه خارجاً عنها .

إن الرواية الباروكية تجمع داخلها تعدد الاجناس المتخلله . وهى تهدف أيضاً إلى أن تكون موسوعة تضم مختلف مظاهر لغة عصرها الأدبية ، بل وجميع المعلومات والأخبار (الفلسفية ، والتاريخية ، والسياسية ، والجغرافية ، الخ) الممكنة والمتخيّلة . ويمكن القول بأنها تُدرك حدود معرفة موسوعية خاصة بالخط الأسلوبي الأول[٢٩] .

تنقسم الرواية الباروكية ، فى تطورها اللّاحق ، إلى فرعينْ (هما نفس فرعي تطور الخط الأول كله) : أحدهما امتداد لعنصر البطولي – المغامر في الرواية الباروكية (لويس ، رادكليف ، فالبول ،

الخ) . والفرع الثانى هو الرواية المؤثرة – النفسية ، وخاصة الرواية الرسائلية فى القرنين السابع والثامن عشر (مدام لافاييت ، روسو ، ريشاردسون) . وعلينا أن نقول بضع كلمات عن هذه الرواية لأن أهميتها ، من الناحية الأسلوبية ، كانت جد عظيمة بالنسبة لتاريخ الرواية اللاّحق .

وترتبط الرواية البسيكولوجية العاطفية ، تكوينياً ، بالرسائل اللمدمجة في الرواية الباروكية وبباتوسها المحبّ الذي لم يكن سوى أحد مظاهر البّاتُوس الجدالي – الدفاعي في الرواية الباروكية ، وهو ، فضلّا عن ذلك ، مظهر ثانوي .

إن الخطاب المثير للانفعال ، شيء مختلف تماما داخل الرواية النفسية العاطفية . إنه يصير ، فيها ، حميمياً ويستطيع ، وقد فَقَد المستوى السياسى والتاريخى الواسع الخاص بالرواية الباروكية ، أن يرتبط بتعليمية أخلاقية مشتركة ، على مستوى المجال الضيق للحياة العائلية الخاصة . إنه باتوس « داخل غرفة » . وفي الآن نفسه ، تتغير علائق اللغة الروائية بالتعدّد اللغوى : إنها تَتَضامّ وتصبح أكثر مباشرة ، وتظهر فى الواجهة الأولى الأجناس التعبيرية المألوفة : الرسائل ، المذكرات الخاصة ، المحادثات اليومية . وتُصبح النزعة التعليمية لهذا الباتوس العاطفي ، ملموسة ، وتنفذ حتى إلى تفصيل الحياة اليومية والعلائق الحميمية بين الناس ، وإلى حياة الشخوص الداخلية .

وعندئذ تتخلق المنطقة الخاصة ، الفضائية – الزمنية ، **لِلبّاتوس العاطفي « داخل غرفة »** . إنها منطقة الرسائل والمذكرات الخصوصية . وتكون مناطق الاتصال والألفة (« الجوار ») مختلفة بحسب ما يتعلق به الأمر ، هل بالشارع أم بالبيت . من هذا المنظور يختلف القصر عن المنزل ، والمعبد (الكنيسة) عن المُصَلى البروتستاني الخاص . ولا يتعلق الأمر بالدرجة ، وإنما بالتنظيم الخاص للفضاء . (من المفيد ، هنا ، عقد موازنات بين الهندسة المعمارية والرسم) .

وتوجد الرواية المؤثرة – العاطفية على اتصال ، في إي مكان ، بالتحوّل الجوهري للغة الأدبية في اتجاه اقترابها من لغة الكلام . ولكن هذه الأخيرة تنتظم ، هنا ، وتنضبط وفقاً لوجهة نظرها الأدبية ، فتصبح اللغة الوحيدة المستعملة في التعبير المباشر عن نوايا الكاتب ، وليس فقط إحدَى لغات التعدد اللغوي المستعملة في تنسيق النوايا . إنها تعارض ، على السواء ، التعدد اللغوي الفوضوي والخشن للحياة الجارية ، والأجناس الأدبية الكبرى العتيقة والأدبية اصطلاحياً ، وذلك بوصفها لغة وحيدة وحقيقية للأدب وللحياة ، مُتكيّفة مع النوايا ومع التعبير البشرى الأصيلينْ .

وهذا المظهر المعارض للغة الأدبية القديمة وللأجناس الشعرية الكبرى التي تحافظ عليها ، يكتسي أهمية جوهرية بالنسبة للرواية العاطفية .

ويُعارض العواطفيّة ولغتَها ، في آنٍ ، التعددُ اللغوي الوضيع ، المبتذل ، للحياة الجارية ، والذي يتحتم تنظيمه وتنْبيله ، وأيضاً التعددُ اللغوي المزيَّف النبالة والأدبية ، الذي يَحْسُن فَضحُهُ ورفضه . لكن هذا الاختيار بالنسبة للتعدد الأدبي هو اختيار جدالي ؛ فالأسلوب واللغة المرفوضان ليسا مُدمجينْ في الرواية ، بل يظلانٌ خارجينْ عنها مثل خلفيتها الحوارية .

وتتحدد المظاهر الجوهرية للأسلوب العاطفي ، تدقيقاً ، بهذه المعارضة للبّاتوس العالي المضفي للبطولية ، والنموذجي بكيفية تجريدية . إن الأوصاف المفصلة ، والإبراز القصدى نفسه لتلك التفاصيل الثانوية ، البذيئة ، اليومية ، وتوجيه التشخيص نحو التأثير المباشر للموضوع ، وأخيراً بّاتوس الضعف المحروم من الدفاع وليس بّاتوس القوة البطولية ، وكذلك التقليص المقصود لأفق اختبارات الإنسان ومكانها ، إلى حد جعلهما عالماً صغيراً (وفي أبعد حد ، غرفة) ، كل ذلك محدّد بتعارض جدالي مع الأسلوب الأدبي المرفوض .

غير أن العواطفية ، لتعويض اصطلاح ما ، فإنها تخْلُقُ اصطلاحاً آخر بالدرجة نفسها من التجريد ، يُعرض فقط عن مظاهر الواقع الأخرى . فيجد الخطاب نفسه ، وقد تَبَل بِباتوس عاطفي متطلع إلى تعويض خطاب الحياة الجارية المبتذل ، مضطراً للدخول في صراع حوارى يائس مع تعدد الأصوات الحقيقى للحياة ، وَيَجِدُ نفسه أمام سوء تفاهم حواري مُستعْصٍ على الحل استعصاءَ خطاب **أماديس** المنبَّل في مواقف رواية دونكشوت وحواراتها . إن الحوارية الأحادية الجانب المتولّدة داخل الخطاب العاطفي ، تَتَحيَّنُ داخل رواية الخط الأسلوبي الثاني حيث يتوفر الباتوس العاطفي على صدى بارودي وكأنه لغة من بين لغات أخرى ، وكأنه أيضاً أحد جوانب حوار اللغات من حول الإنسان والكون(٣٠) .

صحيح أن الخطاب المثير للانفعال المباشر لم يمتْ بِموْتِ الرواية الباروكية (بّاتُوس البطولة والرعب) ولا بِمَوتِ العواطفية (بّاتُوس العواطف الحميمة) ؛ بل إنه استمر موجوداً بوصفه أحد المغايرات الأساسية لخطاب الكاتب المباشر ، أي من خلال تعبيره عن نواياه عاجلاً ومباشرة ، بدون تكسير أو حَرْف . استمر في الوجود ، لكنه لم يعد أساساً للأسلوب في أيّ مُغَايِر هامّ للرواية .

وحيثُما ظهر الخطاب المثير للانفعال المباشر ، فإن طبيعته تظل ثابتة : فالمتكلم (الكاتب) يَتَبَنى الموقف الاصطلاحى للقاضي ، والمبشّر ، والأستاذ الخ . ، أو أن خطابه يستدعي بكيفية جدالية الانطباع المباشر المُتَلقَّى من الموضوع ومن الحياة ، وهو انطباع لاتُشوّشه أيه مسلمة إيديولوجية . وبين هذيْن الحدّين يظهر خطاب الكاتب المباشر عند ليون تولستوي . وتتحدد خصائص هذا الخطاب عنده ، فى جميع أعماله ، بالتعدد اللغوي (للأدب وللحياة) ، الذي يرتبط به الخطاب حوارياً (جدالياً أو تعليمياً) ؛ مثلاً تشخيص مباشر ، « تلقائي » ، يبدو كأنه « نَزْع للبطولة » ، جِدالياً ، عن القوقاز ، وعن الحرب والمأثرة العسكرية ، بل وعن الطبيعة .

إن الذين ينكرون المظهر الفني للرواية ، ويُنْزلون الخطاب الروائى إلى مرتبة تشخيص ينجزه خطاب بلاغي مُزّين في السطح وحسب ، ومزيَّف الشعرية ، إنَّما يستندون في إنكارهم ، إلى الخط الأسلوبي الأول للرواية ، وهو ما يبدو مُبَرِراً لتأكيداتهم عند أول وهلة . لاَمَنَاصَ من الإقرار بأن الخطاب الروائى ، داخل هذا الخطاب الأسلوبي الأول ، مهما نزع إلى بلوغ حَدّهِ ، فإنه لا يحقق كَامِنَهُ النوعي ، وكثيراً ما يَتيهُ (لكن قلما يحدث ذلك) وسط بلاغة جوفاء ، أو شعرية ، مُزيّفة . مع ذلك ، وحتى في إطار هذا الخط الأول ، فإن الخطاب الروائى أصيل بعمق ، ومتميّز سواء عن

الخطاب البلاغي أو عن الخطاب الشعري . وتتحدد أصَالَتُهُ بعلاقة حوارية غالبة مع التعدد اللغوي . وبالنسبة لخط الرواية الأول أيضاً ، فإن التنضيد الاجتماعي للغة ، داخل سيرورة تطورها ، يبدو بوصفه أساساً للتشييد الأسلوبي للخطاب . إن لغةّ الرواية تَتَشيَّد داخل فعلٍ متبادل ، حواريّ ، متواصل مع اللغات التى تحيط بها .

ويجد الشعر كذلك لغة مُنضَّدة داخل سيرورة تحوله الإيديولوجي المستمر ، يجدها منقسمةً إلى لغات متنوعة . ويرى أن لغته الخاصة ، محاطة أيضاً بلغاتٍ وبتعدد لغوي أدبي وخارج – أدبي . لكن الشعر الذي ينزع إلى أقصى درجة من الصفاء ، يعمل بلغته وكأنها لغة وحيدة ، وكأنْ ليس هناك ، خارجها ، أيه تعددية للغات . إنه ينتصب كما لو كان وسط أرْضِ لغته ، بدون أن يقترب من حدودها حيث سيجد نفسه ، حتماً ، في اتصال حواري مع التعدد اللغوي ؛ ينتصب وسط أرضه ويخشى أنْ ينظر إلى ما وراء الحدود . وَإذا تعيَّنَ عَلَيْه ، في فترات الأزمة اللسانية ، أن يتغير فإنه يُكرِسّ ، فوراً ، لغته الجديدة بوصفها واحدة ووحيدة ، وَكأنمَا لا توجد لغة أخرى .

إن النثر الروائي للخط الأسلوبي الأول يقف عند الحدود نفسها لِلُغَتِهِ ، وهو متصل ، حوراياً بالتعدد اللغوي المحيط به ، وينقل أصداء من ملامحه الرئيسية ، فهو ، إذن ، يساهم في حوار اللغات . إنه حريص على أن نُدركه ، تدقيقاً ، من خلال خلفية ذلك التعدد اللغوي ، لأن دلالته الأدبية تتكشّف داخل الرابطة الحوارية مع ذلك التعدد . وخطابه هو تعبير عن وعي لساني مُتَسَّبٍ بعمق ، بواسطة تنوع الأقوال واللغات .

إن اللغة الأدبية تمتلك ، بواسطة الرواية ، والأداة التي تُتاح لها أن تفهم كليةً تعدديتها اللغوية . داخل الرواية ، وبواسطتها ، يصير التعدد اللغوي الذي هو تعدّد في ذاته (en- soi) ، تعدداً لغوياً لذاته (Pour- soi) : فاللغات متصلة حوارياً ، وتبدأُ تُوجَدُ بعضُها بالنسبة للبعض (مثل ردود الحوار) . وبالضبط ، يعود الفضل للرواية في أنها جعلت اللغات تستضيء بالتبادل ، وصيّرت اللغة الأدبية حواراً لِلغَات لتتعارف وتتفاهم فيما بينها .

إن روايات الخط الأسلوبي الأول تتجه نحو التعدد اللغوي من فوق إلى تحت : إنها « تَتَعطَّف » فتنزل ، إذا جاز التعبير (مع ملاحظة أن الرواية العاطفية تحتل وضعية خاصة بين التعدد اللغوي والأجناس التعبيرية الكبرى) . وعلى عكس ذلك ، تتجه روايات الخط الثاني من أسفل إلى أعلى : إنها تصعد من أعماق التعدد اللغوي نحو أعلى أفْلَاكِ اللغة الأدبية وتكتسحها . ووجهة نظر التعدد اللغوي عن الأدبية هي ، هنا ، نقطة انطلاق .

ومن الشَّائِك كثيراً ، خاصة عند بداية تطور ما ، أن نتحدث عن الخلاف الواضح ، الأصلي ، بين الخطيْن الأسلوبييْن . فرواية الفروُسية الكلاسيكية – كما أشرنا إلى ذلك من قبل – لا تندرج كلها ضِمنْ أُطر الخط الأول ، ورواية مثل « بارزيفال » هي بلا شك ، وفي وقت باكر ، نموذج بارز لرواية الخط الثاني .

ومع ذلك ، خلال التاريخ اللاحق للنثر الأوربي ، نجد أن الخطاب الثنائى الصوت تَشَيّد ، مثلما هو الشأن فى العصور القديمة ، داخل أجناس ملحمية صغيرة - حكايات شعبية ، درامات نقدية ، أجناس بارودية بعيداً عن الطريق الكبرى لرواية الفروسية العليا . لكن هناك انْبنتْ النماذج الأساسية ، ومغايرات الخطاب الثنائى الصوت التي ستُحدد فيما بعد أسلوبَ رواية الخط الثاني الكبرى : خطاب بارودي على جميع المستويات ، ومن كل التلوينات : الساخرة ، والهزلية ، والسردية » الخ .

وهنا بالضبط ، على مستوى صغير (داخل الأجناس التعبيرية الدنيا ، وعلى مسارح المعارض والأسواق ، ومن خلال الأغاني وحكايات الشارع) تشيّدت طرائق البنية التي تسمح بتشخيص اللغة وربطها بوجه المتكلم ، وبـ « إظهارها » موضوعياً فى الوقت نفسه مع الإنسان المتكلم ، ليس مطلقاً كلغةٍ كونية ، لَاشَخْصيّةٍ ، وإنما بوصفها لغة مميّزة أو نموذجية ، اجتماعياً ، عن شخص معين - راهب ، فارس ، بائع ، فلاح ، قانوني ... وكل خطاب له « مَالِكُهُ » - المعنيُّ ، المتحيِّز . إنه لا وجود لخطاب « غير مُنتَمٍ لاحد » ، وبدون دلالة . تلك هي فلسفة خطاب السخرية الواقعية الشعبية الجديدة ، وفلسفة أجناسٍ بارودية أو تهريجيه دنيا ، أخرى . فضلاً عن ذلك فإن حساسية اللغة الموجودة في أساس تلك الأجناس ، مشبعة بريبة عميقة تجاه الكلام البشري بما هو عليه . فليس معناه المباشر ، الغيري ، المعبّر ، هو ما يهمّ لفهم الخطاب (إن ذلك مجرد مظهر خادع) ، وَإنما المهم استعماله الحقيقى المعنيّ دائما بالمتكلم وهو استعمال محدّد بوضعية المتكلم (المهنة ، الطبقة ، الموقف الملموس) . إن المعنى الحقيقى للخطاب محدّد من جانب الذي يتكلم ، ومن طرف الظروف التي تجعله يتكلم . وكل دلالة مباشرة ، وكل تعبيرية مباشرة إنما هما كاذبتان ، خاصة عندما يتعلق الأمر بإثارة الانفعال .

هنا تتهيأ تلك الارتيابية الجذرية في تثمين الخطاب المباشر وفي كل شيء جدّي مباشر ، التي تحاذي نَفْيَ مجموع إمكانية الخطاب المباشر غير الكاذب ، وهو النفي الذي سيجد تعبيره الأكثر عمقاً عند فييُّون ، ورابليه ، وسوريل ، وسكارون ، وآخرين .

وهنا أيضاً تتهيّأ المقولة الحوارية الجديدة المتمثلة فى الرد الحوارى اللفظي الفعّال ، على الكذب الباتوسي الذي لعب ، فى تاريخ الرواية الأوربية (وليس فقط فى تاريخ الرواية) دوراً على جانب من الأهمّيّة : إنها مقولة **الخداع السارّ** . في مقابل **الكذب المؤثر** المتراكم داخل لغة جميع الأجناس التعبرية السامية ، الرسمية ، المكرَّسة ، وداخل الأجناس التعبيرية لجميع المهن ، والطبقات والفئات الاجتماعية المعترف بها والقائمة ، ليست الحقيقة المباشرة المشبعة أيضاً بالباتوس هي التي تعارضه ، بل خداع سارّ ، ماكر ، مثل **الكذب المبرّر بالنسبة للكاذبين** . في وجه لغات القُسس والكهنة ، ولغة الملوك والسادة ، ، والفُرسان والمواطنين الأغنياء ، والعلماء والقانونيين ، ولغة جميع أولئك الذين يمسكون السلطة ويحتلون مواضع جيدة فى الوجود ، تنتصب ، معارضةً ، لغةُ الخليّ البال الفرحان الذي يستطيع ، عندما يتحتم ذلك ، أن يعيد إنتاج إي خطاب مثير للانفعال بكيفية بارودية . لكنه يُحيّده

من خلال التلفظ به مقروناً بابتسامة ومكر ، ساخراً من الكذب ومحوّلاً إياه إلى خدعة مَرِحَة . هكذا فإن الكذب يستضيء بِوَعْيه لذاته ، ويتخذ طابعاً باروديا على لسان الخليّ الفرحان .

لقد سبقت ومهدت لأشكال رواية الخط الأسلوبي الثاني الكبرى ، حَلَقَاتٌ أصيلة من القصص الساخرة والبارودية . ولا نستطيع هنا ، أن نتعرض لمشكلة تلك الحلقات الروائية النثرية ، ولاختلافها الكبير عن الحلقات الملحميّة ، ولمختلف أنماط ترتيب القصص ، ولملامح أخرى مماثلة ، تخرج جميعها عن حدود الأسلوبية .

وإلى جانب وجه المحتال ، يظهر وجه **الأبله** الذي كثيراً ما يختلط به ؛ إنه غبي أصيل أو قِنَاعٌ للمحتال . فَبِجوَارِ الاستهزاء الفرح للمؤثّر المزيَّف ، تتجمعُ سذاجةُ الأبله الذي لا يفهم ذلك الاستهزاء – (أو يفهمه انحرافاً ، وَبالمقلوب) والذي « يُفرّد » عندئذ الحقيقة الرفيعة للخطاب المثير للانفعال .

إن ذلك « التَّفريدَ » من خلال النثر ، للعالم المثير للانفعال ، الاصطلاحى ، وبفضل البلاهة (البساطة ، السذاجة) التي لا تفهم منه شيئا ، كان له أهمية كبيرة بالنسبة لتاريخ الرواية اللاحق . وإذا كان وجه الأبله ، خلال تطور النثر الروائى اللاحق ، قد فَقَد دوره التنظيميّ الهام (مثلما هو الشأن بالنسبة لوجه المحتال) ، فإن ملمح **لَافَهْم** المواضعات الاجتماعية (الاصطلاحية » ، والأسماء الكبرى ، والأشياء» ، وأحداث البّاتوس ، ظل تقريباً هو المقوّم الجوهري من بين مقومات الأسلوب . إن الناثر يشخص العالم إمّا بكلمات مَنْ لا يفهم « اصطلاحية » عالمِ السارد ، ولا يعرف ما به من أسماء أساسية وكبيرة للشعراء والعلماء ولآخرين ؛ وامَّا يُدخل إليه شخصية لا تفهم ، وإما أنَّ أسلوبه ، أخيراً ، يستتبع لَافَهْماً مقصوداً (جداليا) لمفهوم العالم المألوف (مثلا ، ما نجده في روايات تولستوي) . وبطبيعة الحال ، من الممكن استعمال هذا اللّافهم ، وتلك البلاهة المبتذلة ، في الطرائق الثلاثة كلها .

يحدث أن اللافَهم قد يحمل طابعاً جذرياً ويتقدم بوصفه عاملاً أساسياً فى تكوين الأسلوب (مثلاً ، عند فولتير في كانديد ، وعند ستاندال ، وتولستوى) ، ولكن كثيراً ما يقتصر لافهم معنى الحياة المعطى من طرف بعض اللغات ، على بعض المظاهر فقط . وهذا ما نجد عليه بييلكين بوصفه سارداً(٣١) : فابتذالية أسلوبه محدَّدَة بِلافهمه للدرجة الشعرية لهذا المظهر أو ذَاكَ من الأحداث التي ينقلها : إذ يمكن القول ، بأنه يُضيِّع من بين يديه ، جميع الإمكانات والتأثيرات الشعرية ، إنه يسرد بجفافٍ وبإيجاز (عن قصد) جميع الملامح الشعرية الأكثر إفادة . ونجد كرينيوف(٣٢) أيضاً شاعراً سيئاً (ليْست صدفة أنه كتب أبياتاً شعرية سيئة) . وفى « بطل من هذا الزمان » نجد أن الكاتب ليرمنتوف يُبرز ، في محكي البطل مكسيم ماكسيموفيتش ، لَافهم لغةِ بايرون وَباتوسه .

إن مزج اللّافهم والفهم والبساطة ، والبلاهة ، والسذاجة والذكاء ، هي ظاهرة مألوفة في النثر الروائى ، ونموذجية بطريقة عميقة . ويمكن أن نؤكد بأن هذا المظهر من اللَافهم ومن البلاهة النوعية

(المقصودة) يكاد يحدد دائماً ، وعلى نطاق واسع تقريباً ، نثْر الرواية المندرج في الخط الأسلوبي الثاني .

في الرواية ، تكون البلاهة (اللّافهم) دائما جِدالية : إنها متصلة ، حوارياً ، بالذكاء (بـ « الذكاء الأعلى » المزيَّف) ، تخاصمه جدالياً وتفضحه . فالبلاهة ، مثل الخداع السارّ ، ومثل جميع مقولات الرواية الأخرى ، هي مقولة حوارية ، منحدرة من حوارية خاصة بالخطاب الروائي ؛ لأجل ذلك تكون دوماً ، داخل الرواية ، مرتبطة باللغة وبالخطاب : في أساسها يوجد اللافّهم الجدالي لخطاب الآخرين ولكذبهم الباتوسى الذى ضَبَّبَ العالم زاعماً أنه يُفسره . ويوجد اللّافهم الجدالى للغُّات المستعملة ، المكرَّسة ، وللكاذبين بالأسماء الرنانة التى يُطلقونها على الأشياء والأحداث – لغة شعرية ، عالمة ، دينية ، سياسية ، قانونية ، فى تحذلق واضح ، وهلمّ جرّاً . ومن ثَمّ تعدد أشكال المواقف الروائية المصوغة حواراً ، أو تعدد التعارضات الحوارية : الأبلهُ والشاعر ، والأبله والعالم المتحذلق ، الأبله والواعظ الأخلاق ، الأبله والراهب أو المتَزَمِتّ ، الأبله والمشرّع ، الأبله غير الفاهم (في المحكمة ، في المسرح ، في منتدى علمي) ، الأبله والسياسى ، الخ . لقد استخدم سيرفانتيس تنوع هذه المواقف على نطاق واسع في دونشكوت (دور سانشو كحاكم ، هو بكيفية خاصة مساعد على هذه المواقف الحوارية) ونجد ذلك أيضاً ، مع اعتبار فرق الأسلوب ، عند تولستوي : الرجل الذي لا يفهم شيئا خلال مواقف وظروف مختلفة ، مثل بيير أثناء المعركة ، وليفين عند انتخابات جمعية النبلاء وانتخابات المجلس البلدي ، ومثل كوزنيشيف (فى آنا كارنينا) وهو يتحدث مع أستاذ للفلسفة ، ومثل نيكليودوف (رواية « بعث ») في المحكمة ، وفي مجلس الشيوخ الخ . واضح أن تولستوي يُعيدُ إنتاج المواقف القديمة والتقليدية للرواية .

ويمكن للأبله الذي يقدمه الكاتب ، والذي « يُفرّد » عَالَمَ الباتوس الاصطلاحي ، يمكنه هو نفسه أن يكون التهكّم الصادر عن الكاتب الذي ليس مضطراً لأن يتضامن معه تَضَامُناً مطلقاً . بل إنّ الاستهزاء من البُلَهَاءِ يمكنُ أنْ يَحْتَلَّ وَاجِهَةَ الرواية . لكن الأبله ضروري بالنسبة للكاتب : فَحُضُورُهُ غير الفاهم « يُفَرِّدُ » عالم المواضعات الاجتماعية . فالرواية ، بتشخيصها للبلاهة ، تتعلم أشياء عن روح النثر وعن حكمته . وعين الروائى التي تلاحظ الأبله أو ترصد العالم من خلال عيني الأبله ، تتكيف مع الرواية المبتذلة لعالم مشوّش ، مُربك ، وسط اصطلاح الباتوس والكذب . إن لَافَهمْ اللغات المستعملة والتى تبدو دالّة بالنسبة للجميع تفيد في إدارك غَيْرِيّتِها ونِسْبِيتها ، وتفيد في عرضها على الخارج وكشف حدودها ؛ وبتعبير آخر ، تُعلم اكتشاف التشخيصات اللغوية الاجتماعية وبناءَها .

إننا نبتعد ، هنا ، عن مغايرات الأبله العديدة وعن لافهمه ، التى تشيدتْ خلال التطور التاريخي للرواية . فهذه الرواية أو تلك ، أو هذا التيار الأدبي أو ذاك ، يضع في الواجهه مظهراً مختلفاً للبلاهة ولِلّافهم ، وَوِفْقَهُ ، يشيد صورته الخاصة عن الغبي . (الصبيانية عند الرومانسيين ، وَأُصَلَاء – جان بول – ، مثلاً) . واللغات « المُفَرّدَةُ » هي أيضاً متنوعة ومتصلة بمظاهر البلاهة واللافهم ؛ ووظائفها كذلك متنوعة داخل كِيان الرواية . ولاشك أن دراسة هذه المظاهر من البلاهة واللافهم

ودراسة مغايراتها الأسلوبية والتأليفية عبر تطورها التاريخي ، مهمة جد أساسية ومفيدة لتاريخ الرواية .

إن الخداع السارّ عند المحتال ، هو الكذب المبرَّر بالنسبة للكاذبين ؛ والبلاهة هي لَافَهْمُ الكذب المبرّر . وهذان هما جَوَابَا النثر على الباتوس الرفيع ، على كل ما هو جِدي وعلى كل اصطلاحية . إلّا أنه ينتصب ، بين المحتال والأبله ، وجهُ المهرّج الذي يبدو وكأنه خليط فريد من الأثنين : إنه محتال يحمل قناع الأبله ليُعلّل ، بلافهمه ، التواءات واستبدالات اللغات النبيلة والأسماء الكبيرة . والمهرج هو أحد الوجوه الأكثر قِدماً في الأدب ، وخطابه التهريجي ، بسبب وضعه الاجتماعي الخاص (امتيازات المهرّج) هو أحد الأشكال الأكثر قدماً للكلام البشري في مجال الفن . في الرواية ، تكون وظائف المهرج الأسلوبيه ، تماماً مثل وظائف المحتال والأَبْلهِ ، محددةً كليةً بعلاقتها مع التعدد اللغوي (في طبقاته العليا) : فالمهرّج هو الذي له الحق في أن يتكلم لغة غير معترف بها ، وفي أن يُشوّه اللغات المعترف بها مع لَذْعَةِ خبث .

هكذا ، إذن ، فإن الخداع السار للمحتال الساخر من اللغات النبيلة ، وتشويه المهرّج لها تشويهاً شرساً مع قَلْبِهَا رأساً على عقب ، وأخيراً الأبله بلا فهمه الساذج لها ، هي المقولات الثلاث الحوارية التى نظمتْ التعدد اللغوي لِلرواية في فَجْر تاريخها وهي التي نجدها ، في الأزمنة الحديثه ، مجسدةً بوضوح عجيب داخل الوجوه الرمزية للمحتال ، والمهرج ، والأبله . وبقدر ما نَمَتْ ، بقدر ما تهذبتْ وتغايرتْ ، ورفضت تلك الوجوه الخارجية والرمزية الجامدة ؛ وهي ما تزال تحتفظ على دلالتها بوصفها منظّمِة للأسلوب الروائى . إن أصالة حوارات الرواية تتحدّد بتلك المقولات التي تنغرس جذورها ، دوماً ، في قلب الصوغ الحواري الداخلي لِلُّغة نفسها ؛ وبتعبير آخر ، تنغرس في اللّافهم المتبادل لأولئك الذين يتكلمون لغاتٍ مختلفة . وفيما يخص تنظيم الحوارات الدرامية ، فإن تلك المقولات تستطيع ، على عكس ما رأينا ، ألّا تكون لها سوى دلالة ثانوية ، لأنها لا تتوفر على مَظْهر الدراما المكتمل . إن المحتال والمهرج والأبله هم أبطال سلسلة من الحلقات والمغامرات والتعارضات الحوارية التي لا يمكن أن تنتهي . وبالإمكان أن نَخلُق من حولهم حلقة من القصص النثرية بأَتَمِّهَا . أما الدراما فإنها غير محتاجة لذلك . فالدراما بالمعنى الدقيق ، تهدف إلى لغة وحيدة ، مُفَرَّدة عن طريق شخوصها وحدها . ويتحدد الحوار الدرامى بتصادم بين الأفراد داخل عالم واحد ، ولغة واحدة(٣٣) . وتبدو الكوميديا ، إلى حد معيّن ، بمثابة استثناء . ومع ذلك ، تجدر الإشارة إلى أن الكوميديا الشطّارية بعيدة عن أن تدرك مَدَى الدراما الشطارية . فشخصية فيغارو هي ، بالإجمال ، **الوجه الكبير** الوحيد لتلك الكوميديا(٣٤) .

إن للمقولاتِ الثلاث التي فَحصناها أهمية أساسية في فهم أسلوب الرواية . ذلك أن مَهْدَ الرواية الأوربية فى الأزمنة الجديدة ، قد شغله المحتال ، والمهرج ، والأبله ، الذين تركوا داخل أقمِطَتِه نَفَحاتٍ من طبائعهم . وفضلاً عن ذلك ، فإن لهذه المقولات الثلاث الأهمية نفسها لفهم أصول النثر ما قبل – التاريخية ، ولفهم رَوَابَطِهِ مع الفولكلور .

إن وجه المحتال هو الذي سيحدد الشكل الأول البالغ الأهمية ، لرواية الخط الثانى : رواية المغامرات الشطارية .

وليس من الممكن فهم بطل هذه الرواية وخطابه بما لهما من أصالة ، إلّا عبر خلفية رواية الاختبارات الفروسية الكبرى ، وعبر أجناس بلاغية خارج – أدبية (بيوغرافيات ، اعترافات ، وعظ ، الخ) . ثم عبر الرواية الباروكية . من خلال هذه الخلفية ، ومن خلالها وحدَها تبرز بطريقة واضحة تماماً ، جدّةُ البطل الجذرية ، وعمق مفهومه وخطابه داخل الرواية الشطارية .

فالبطل ، حامل الخداع السارّ ، مَوْضُوع هنا بعيداً عن أي بّاتوس سواء كان بطولياً أمْ عاطفياً . إنه موضوع هنا عن قصد ، وبإلحاح ، وطبيعته الجلفة مكشوفة في كل حين ، ابتداءً من طريقته في تقديم نفسه ومحاولة إضْفَاءِ القيمة على شخصه أمام الجمهور (وهو ما يُعْطى نبرةً لمجموع السرد التالي) إلى خاتمته النهائية . فهذه الشخصية توجد خارج المقولات جميعها (التي هي بلاغية في جوهرها) الموجودة في أساس تشخيص البطل داخل رواية الاختبارات ، وتوجد بعيدة عن أية عدالة ، وعن أي دفاع أو اتهام ، وعن أي تبرير ذاتي وأيضاً عن أي نَدَمٍ . هنا ، ما يقال عن الإنسان ، يقال بِنبرةٍ جديدة جذرياً ، وبعيدة عن أية جِدية مثيرة للانفعال .

غير أن مقولات الباتوس هذه ، كما قلنا من قبل ، قد حدَّدَتْ كليةً وجهَ البطل في رواية الاختبارات ، ووجه الإنسان في معظم الأجناس البلاغية : البيوغرافيات (تمجيد ، دفاع) ، سِيَر ذاتية (تمجيد ذاتي ، تبرير ذاتي) اعترافات (الندم) ، بلاغة قانونية وسياسية (دفاع – اتهام) ، وهلمّ جرّاً . فترتيب تشخيص الإنسان ، واختبار ملامحه ، وجَمْعُها ، وطريقة إرجاع الأفعال والأحداث إلى البطل ، كل ذلك محدَّد بأجمعه إما عن طريق الدفاع عنه ، وتمجيده ، وإطرائه ، وَإمّا على العكس ، باتهامه ، وفضحه ، الخ . إنها ، في الجوهر ، فكرة معيارية وجامدة عن الإنسان تَستبعد كل صَيْرُوَرَةٍ ذات بَالٍ ، ونتيجة لذلك ، يمكن أن يُحاكَم البطل بكيفية إيجابية تماماً ، أو سلبية تماماً . يضاف إلى ما تقدم ، أن المقولات البلاغية – القانونية هي التي تُهَيْمِن على مفهوم الإنسان الذي يُحدّدُ بطلَ رواية السفسطائيين ، والبيوغرافيا والسيرة الذاتية القديمتيْن ، وبطل رواية الفروسية ، ورواية الاختبارات والأجناس البلاغية المطابقة لها . وتكتسي وُحْدَةُ الإنسان ووحدة أعماله

أعماله (أفعاله) طابعاً بلاغياً – قانونيا أيضاً ؛ وهما تَبْدُوَانِ من وجهة نظر المفهوم البسيكولوجي اللّاحق للشخصية ، سطحيتيْن وشكليتيْن كذلك . وليس عبثاً أن رواية السفسطائيين خُلِقتْ من النزوات القضائية بدون أن تكون لها أية علاقة مع الوجود الحقيقى للبلاغي ، وَلِرَجُلِ القانون ، وللسياسى . فَخُطَاطَةُ تحليل الفعل البشري وتشخيصه داخل رواية ، كانت تقدمها التحليلاتُ والتشخيصات البلاغية لـ « الجريمة » ولـ « الاستحقاق » وَلـ « المأثرة » ولـ « الحق السياسى » ، الخ . وكانت هذه الخُطاطة هي التي تحدد وحدة الفعل وصفتَها كمَقُولة . وكانت توجد خطاطات مماثلة في اساس تشخيص بقية الشخوص . وحول هذه النواة البلاغية – القضائية كانت تُرتب مادة

المغامرات ، والمادة الجنسية الشبقية ، والمادة البسيكولوجية (الأولية) .

صحيح أنه في الآن نفسه لهذه المقاربة البلاغية خارجياً ، لوحدة الشخصية البشرية ولأفعالها ، كانَ يُوجد كذلك (منذ القديس أو غسطين) موقف نحو الذات مبنيٌّ على الاعتراف و « الندم » ويمتلك خطاطته الخاصة لبناء صورة للإنسان ولأفعاله ؛ لكن هذه الفكرة « المعترَفَة » للإنسان الداخلي (والبناء المطابقِ لصورتها) لمْ تمَارِسْ سوى تأثير ضئيل على روايتيْ الفروسية والباروكية ، وهو التأثير الذي صار كبيراً فيما بعد ذلك خلال الأزمنة الحديثة .

عبر هذه الخلفية يتبدّى ، فى الطليعة وبكيفية واضحة ، العمل السلبي للرواية الشطارية التي حطمت الوحدة البلاغية للشخصية ، وللفعل ، وللحدث . مَنْ هو المحتال ؟ مَنْ هُمْ لازاريلو ، وجيل بلاس وآخرون ؟ هل هو مجرم أمْ رجل شريف ؟ شرير أم خيّر ، جبان أم متهور ؟ هل يمكن أن نتحدث عن استحقاقات وجرائم ، ومأثرات تَخْلُق سِحْنَتَهُ وتُحدِدها ؟ إن المحتال ينتصب خارج مجال الاتهام والدفاع ، وخارج مجال المدح وَالتّشهير ؛ إنه لا يعرف لا الندم ولا التبرير الذاتي ، ولا يرتبط بأي معيار ، ولا بأي مقتضى ضروري أو مَثل أعلى ؛ إنه ليس وحيداً ولا يُقَدِّمُ من وجهه نظر الوحدات البلاغية المعروفة عن الشخصية . معه يكون الإنسان كأنه متحرر من كل عوائق تلك الوحدات الاصطلاحية ، فهو لا يتحدد بها ولا يتحقق داخلها : إنه يَهْزَأ منْها .

لقد تفكّكتْ جميع الروابط القديمة القائمة بين الإنسان وفعله وبين الحدَث والمشاركين فيه ؛ واتّضحت للعيان قطيعة فَظَّة بين المرء وموقفه الخارجي (صَفُّهُ الاجتماعي ، كرامته ، مجموعته المغلقة) . وجميع الأوضاع الرفيعة ورموزها ، الدينية منها واللائكية على السواء ، التى كان يتدثر بها الإنسان المترفّع والمنافق ، تبدّلت ، حول المحتال ، إلى أقنعة وبزاتٍ للتنكُّر ، ولوازم للمسرح . وفي مناخ الخداع السار ، تَمَّ تحوّل تلك الرموز الكبيرة والمواقف الرفيعة كلها ، والتخفّف من حملها ، وإعادة تَنْبيرها وإبرازها بكيفية جذرية .

وإعادة التنبير [الإبراز] هذه ، كما سبق القول ، قد تمت بالنسبة لِلّغات النبيلة المرتبطة ارتباطاً وثيقاً بِبَعْضِ المواقف المحدّدة للإنسان .

إن خطاب الرواية (الشطارية) ، مثل بطلها ، ليس مقيداً بأية نبرة من النبرات الحاضرة ، ولا يسلم نفسه لأي نسق مُنبرّ خِلاقياً ، وحتى في الموضع الذي لا يلجأ فيه هذا الخطاب للباروديا ، ولا يسخر ، فإنه يفضل أن يبقى خطاباً عارياً من النبرة ، خطاباً جافاً وإخبارياً .

إن بطل الرواية الشطارية معارض لبطل رواية الاختبارات والإغراءات . إنه ليس وَفيّاً لاي شيء ، يخون الأشياء والناس جميعهم ، لكنه وهو يفعل ذلك ، يكون وفياً لنفسه ، ولمقاصده الكريمة والارتيابية . وهنا يبدأ ينضج مفهوم جديد للشخصية البشرية ، ليس مفهوماً بلاغياً ، إلّا أنه ليس أيضاً مفهوماً « اعترافيا » ، وإنما هو ما يزال يتلمس طريقَهُ ليجد خطابه ويهيء له أرضه .

فالرواية الشطارية لا تُنسق بَعْدُ نواياها بالمعنى الدقيق ، بل تهيء ، جوهرياً ذلك التنسيق من

خلال تخليص الخطاب من الباتوس الذي يُثْقِل على صدره ، ومن جميع النبرات المَنْخُورة والكاذبة ؛ إنها تخفّف الأسلوب ، وإلى حدّ ما ، تُفرغه . وفي هذا تكْمن أهميتها ، إلى جانب القصة الشطارية المستهزئه والبارودية ، وإلى جانب الملحمة البارودية ، وإلى جانب حلقات القصص المشابهة ، المشيَّدة حول وجهيْ المحتال والأبله .

إن ذلك كله هيّأ لظهور الوجوه الكبيرة لرواية الخط الأسلوبي الثاني مثل وجه **دونكشوت** . ففي تلك الأعمال الأساسية ، أصبح الجنس الروائي هو ما هو عليه ، وَنَشَر كل إمكاناته الكامنة . هنا ، في هذه الأعمال ، نضجت وبلغتْ أصالتها الكاملة ، التشخيصاتُ الروائية الحقيقية ، الثنائية الصوت والمختلفة بعمق عن الرموز الشعرية . وَإذا وجدنا ، في النثر الشطاري والتهريجي ، وفي مناخ الخداع السار المبسّط لكل شيء ، أن وجهاً مُشوّهاً بالباتوس المزيّف قد تمكن من التحوّل إلى نصف قناع أدبي وإلى وجه صريح ، فإنه في رواية الخط الثاني ، تَمَّ تعويض ذلك النصف – قناع بصورة وجهٍ حقيقي خَلَقَها النثر الأدبي . فاللُّغات ، هنا ، تكفُّ عن أن تكون مجرد موضوع لبارودیا محض جدالية ، وتجد غايتها فى ذاتها : فهى بدون أن تكشف تماماً لونها البارودي ، تشرع في الاضطلاع **بوظيفة تشخيص أدبي مُنصف** . إن الرواية تتعلم أن تُفيد وتستعمل جميع اللغات ، والصيغ ، والأجناس التعبيرية . أنها تُرْغِمُ جميع العوالم الآفلة والبالية ، المستَلَبَة والمبعدَة اجتماعياً وإيديولوجيا ، على أن تَتَحدَّث عن نفسها بلغتها وأسلوبها الخاصينْ ، غير أن الكاتب يرفع إلى ما فوق تلك اللغات ، نواياه ونبراته التى تتآلف فيما بينها عن طريق الحوار . ويوظف الكاتب فكره في تشخيص لغة الآخرين بدون أن ينتهك إرادتها أو يشوه أصالتها الخاصة . وينصهر خطاب الشخصية عن نفسها وعالمها الخاص انصهاراً عضوياً مع خطاب الكاتب عن نفسه وعالمه . وبهذا الانصهار الداخلي لوجهتيْ نظر ، ولمقصديْن ، وتعبيرين ، في خطاب واحد ، يكتسي الجانب البارودي لهذا الخطاب طابعاً جديداً : فاللغة البارودية تُبدي مقاومة حوارية نَشِطَة تجاه المقاصد الأجنبية التي مارست عليها الصوغ البارودي ؛ وداخل التشخيص نفسه يبدأ صَدَى محادثة لم تكتمل ؛ ويغدو التشخيص تفاعلاً واضحاً ، نَشِطاً ، بين مختلف العوالم ، ووجهات النظر ، والنبرات . ومن ثمّ إمكانية إعادة التَّنْبير والإبراز وإمكانية اتخاذ مواقف متباينة تجاه الخصومة التى يرنّ صداها داخل التشخيص ، وإذن تكون هناك إمكانية لتأويلات مختلفة للتشخيص ذاته الذي يصبح متعدد الدلاله شبيهاً بِرَمْزٍ من الرموز . هكذا تُخلقَ الوجوه الخالدة للرواية التي تعيش حيواتٍ متغايرة في عصور مختلفة . وهكذا ، فإن وجه دونكشوت ، خلال المجرى اللّاحق من تاريخ الرواية ، قد أعيد إبرازهُ وتأويلهُ ، إبرازات وتأويلات ضرورية ومتصلة عضوياً بالتطور اللّاحق لذلك التشخيص ، هي بمثابة استمرار للخصومة غير المنتهية المتولّدة في داخل دونكشوت .

وهذا الصوغ الحواريْ الداخلي للتشخيصات ، مرتبط بالصوغ الحواري العام لمجموع التعدد اللغوي الموجود في النماذج الكلاسيكية لرواية الخط الأسلوبي الثاني . فهنا ، تنكشف وتتحيّن الطبيعة الحوارية للتعدد اللغوي ، وتتطابق اللغات فيما بينها ويضيء بعضها البعض بالتبادل(٣٥) . وجميع مقاصد الكاتب الكبرى موجّهة بتنسيق ، ومّكسَّرة طبقاً لزوايا متباينة ، وعبر العديد من لغات

العصر . وحدها العناصر الثانوية الإخبارية والإشارية المحض ، تكون مُعطاةً داخل خطاب الكاتب المباشر . وبذلك تصبح لغة الرواية نسقاً من اللغات مُنَظَّماً أدبياً .

ولتكملة تمييزاتنا بين الخط الأسلوبي الأول والخط الثاني ، وتدقيقها ، سنتوقف عند اثنين من مظاهرها يُضيئان الخلاف في علاقتهما بالتعدد اللغوي .

رأينا أن روايات الخط الأول ، كانت تُدخل في تركيبها ، التعدد الشكلي لأجناس الحياة المألوفة والجارية ، وللأجناس النصف – أدبية . وكان الأمر يتعلق ، عندها ، بتخليص تلك الأجناس من تعدد لغوي خشن ، لأجل تَعْوِيضِهِ بلغةٍ مُتماثلة وَ « مُنَبَّلَةَ » . وكانت الرواية موسوعةً لا للغات ، بل للأجناس التعبيرية . صحيح أن تلك الأجناس جميعها قُدمت من خلال خلفية حوارية للغات المطابقة للتعدّد اللغوى ، التي نُقِّيتْ أو هُجِرتْ من خلال خصومَةٍ جدالية ، ومع ذلك فإن تلك الخلفية المتعددة اللغة ظلت خارج الرواية .

وضمن الخط الأسلوبي الثاني ، نلاحظ الاتجاه نفسه نحو مَوْسوعةٍ للأجناس (لكن بدرجة أقل) . ويكفي أن نذكر **دونكشوت** الغنية كثيراً بأجناسها التعبيربة المتخلّلة . غير أن وظيفة الأجناس المتخللة ، في هذا الخط الثاني ، مختلفة جذرياً : فالهدف الأول لتلك الأجناس هو ، إدخال تنوع لغات العصر وتعددها ، إلى الرواية . أما الأجناس غير الأدبية (مثلاً ، أجناس الحياة الجارية) فإنها تُدْخَل لا لِيَتمَّ « تنْبيلها » وتصبح « أدبية » وإنما بالضبط ، لأنها « لا أدبية » ، ولأن بالإمكان إدخال لغة غير أدبية (بل لهجة) إلى الرواية . لقد كان يتحتم تشخيص تعدد لغات العصر ، داخل الرواية .

وانطلاقاً من رواية الخط الثاني ، تكوّن مُقتضى سَيُعْتَرَفُ به فيما بعد ، على أنه بمثابة عنصر مكوّن للجنس الروائى (يميزه عن الأجناس الملحمية الأخرى) ويُصاغ التعبير عنه ، عادة ، على هذا النحو : يجب أن تكون الرواية انعكاساً تاماً ومتعدد الشكل ، لعصرها .

لكن يجب أن نصوغ هذا المقتضى بطريقةٍ مختلفة ، فنقول : في الرواية ، يجب أَنْ تُشَخَّص جميع الأصوات الاجتماعية – الإيديولوجية للعصر ؛ وبتعبير آخر ، جميع اللغات مهما قَلّت أهميتها في عصرها : يتحتّم على الرواية أن تكون عالماً صغيراً للتعدُّد اللغوي .

بهذه الصياغة ، يكون ذلك المقتضى ، بالفعل ، مُحَايِثاً لتلك الفكرة عن الجنس الروائى والتي ستحدّد خلق وتطور المغاير الأكثر أهمية للرواية الكبرى في الأزمنة الحديثة ابتداء من **دونكشوت** . ويكتسب هذا المقتضى دلالة جديدة في رواية التعلم حيث الفكرة نفسها عن صيروّرة الإنسان ونموه ، المشخَّصة فيها ، تفرض تشخيصاً كاملاً للعوالم الاجتماعية ولأصوات العصر ولغاته التى تتم داخلها صيرورة البطل واختباره واصطفاؤه . بطبيعة الحال ، ليست رواية التعلم وحدها التي تقتضي ، بحق ، ذلك الامتلاء للغات الاجتماعية (وهو امتلاء يُنْضِبها إذا بلغ حدُه الأقصى) . ويمكن لهذا المقتضى أن يقترن ، عضوياً ، بمقاصد أخرى هي من أكثر المقاصد تنوعاً . (مثلاً روايات

أوجين سو ، الرامية إلى تشخيص العوالم الاجتماعية) .

ويوجد ، في اساس هذا المقتضى المتمثل فى أن تعمل الرواية على احتواء تمام اللغات الاجتماعية لعصرها ، إدراك دقيق للتعدد اللغوي الروائى . فكلّ لغة لا تتكشف في أصالتها إلا وهي متصلة بجميع اللغات الأخرى المدمَجة داخل نفس الوحدة المتناقضة للصيرورة الاجتماعية . وفي الرواية ، تكون كل لغة وجهة نظر ، ومنظوراً اجتماعياً – إيديولوجياً للفئات الاجتماعية القائمة ولممثليها المجسَّدين . وَإذا لم تُفهم اللغة على أنها منظور اجتماعى – إيديولوجى فإنها لا تستطيع أن تُفيد كمادة للتنسيق ، ولا أن تصير تشخيصاً للغة . ومن جهة ثانية ، فان كل وجهة نظر جوهرية حول العالم ، بالنسبة للرواية ، يجب أن تكون وجهة نظر ملموسة ، مجسدة اجتماعياً ، وليست موقفاً تجريدياً ، دلالياً مَحضاً ؛ وبالتالي ، فإن عليها أن تتوفر على لغتها الخاصة التي تكون معها ، عضوياً ، عنصراً « واحداً » . إن الرواية لا تتشيد لاعلى اختلافات دلالية بكيفية مجردة ، ولا على تصادمات ناتجة عن الموضوع وحسب ، بل هي تقوم على تعدد لغوي اجتماعي ملموس . لأجل هذا فإن ذلك التمام لوجهات النظر المجسّدة ، الذي تطمح إليه الرواية ، ليس هو التمام المنطقي ، النسقي ، الدلالي المحض لوجهات النظر الممكنة . كلا ! إنه التمام التاريخى والملموس للغات الاجتماعية – الأيدولوجية وقد دخَلَتْ في فعل متبادل خلال حقبة معينة ، منتمية إلى كيانٍ متطور ، واحد ومتناقض ، ومن خلال خلفية حوارية لِلُغَاتِ العصرِ الأخرى ، وبتفاعل حواري مباشر معها ، تأخذ كلّ لغة (داخل الحوارت المباشرة) صدى مغايراً للصدى الذي كان سيكون لها « في حد ذاتها » إذا جاز التعبير (إي لو أنها لم تكن متصلة باللغات الأخرى) . انه فقط داخل مجموع التعدد اللغوي لعصر ما ، تستطيع اللغات المعزولة ودورها ودلالتها التاريخية الحقيقية ، أن تتكشّف تماماً ، مثلما أن المعنى النهائى ، الأخير ، لردّ معزول في حوار يتكشفُ فقط عندما ينتهى ذلك الحوار ، ويكون كل شيء قد قِيلَ ، أي في سياق محادثه تامة وَمُكْتَمِله . هكذا نجد أن لغة أماديس على لسان دونكشوت ، تسفر عن وجهها تماماً وتكشف معناها التاريخي التام فقط داخل مجموع حوار لغاتِ عصر سيرفانتيس .

لِنَنْتقِلْ إلى مظهر ثان يضيء أيضاً الفرق بين الخط الأول والخط الثاني .

إن رواية الخط الثاني ، في موزانتها مقولة الأدبية ، قد أعطت الصدارة لنقد الخطاب الأدبي بما هو عليه ، وقبل كل شيء نقد الخطاب الروائى . إنه **نقد ذاتي للخطاب** ، وهي خاصية جوهرية مميزة للجنس الروائى . فالخطاب منقود داخل علاقته بالواقع : لأنه يزعم عكس الواقع بكيفية مضبوطة والتحكم فيه وتعديله (إدعاءات طوبوية) ، ولأنه يزعم أيضاً تَعوِيضَهُ وكأنه بديل له (أي أن الحلم والابتكار يعوضان الحياة) . وسبق منذ ، **دونكشوت** ، أن وُضع الخطاب الروائى الأدبي لمقاومة الحياة والواقع . وخلال تطورها اللّاحق ، ظَلَّت رواية الخط الثاني ، في معظمها ، هي رواية اختبار الخطاب الأدبي ؛ وفضلاً عن ذلك يمكن أن نلاحظ نمُوذَجيْن مختلفينْ من هذا الاختبار :

النموذج الأول ، يركز نقد الخطاب الأدبي واختباره حول البطل ، حول « الإنسان الأدبي » ، الذي ينظر إلى الحياة بعيون الأدب ويحاول أن يعيش « وَفْقاً للأدب » . والمثالان المعروفان أكثر في

هذا العدد هما روايتا : دونكشوت ، ومدام بوفاري ؛ لكن كل رواية كبيرة ، أو جميعها تقريباً ، تشتمل على إنسان أدبي ، بترابط مع وضع الخطاب الأدبي موضع اختبار : هذا هو شأن جميع أبطال بلزاك ، ودوستويفسكي ، وتورجنيف ، وآخرين ، بدرجات متفاوته ، ولايتباين سوى حجم هذا العنصر في مجمّوع الرواية .

والنموذج الثاني (« تعرية الطريقة » حسب مصطلح الشكلانيين) يُدْخلُ في الرواية الكاتب الذي كتبها ، مع ذلك ، لا بصفته شخصية أساسية ولكن بوصفه الكاتب الحقيقي للرواية . فنجد ، بِتَواز مع الرواية نفسها ، شذرات من « رواية عن الرواية » (التى يُعتبر نموذجها الكلاسيكي هو رواية **تريسترام شاندي** **Tristram Shandy** ، لتوبياس سموليت) .

ويمكن لهذين النموذجين أن يجتمعا . ولدينا في دونكشوت عناصر من « رواية عن الرواية ، (في الخصومة الجدالية بين المؤلف وبين كاتب الجزء الثاني المزيَّف) . فضلاً عن ذلك ، فإن أشكال اختبار الخطاب الأدبي يمكن أن تكون جد مختلفة (ما دامت مغايرات الخط الثاني متنوعة بكيفية خاصة) . وأخيراً ، تجدر الإشارة تخصيصاً ، لمختلف درجات باروديا الخطاب الأدبي المعرض للاختبار . فاختبار الخطاب مرتبط بصَوْغِهِ صوغاً باروديا ، لكن درجة هذا الصوغ ، مثل درجة مقاومته الحوارية للخطاب المصوغ باروديا ، يمكنهما أن يتنوعا كثيراً : ابتداءً من باروديا أدبية لها غايتها « في ذاتها » خارجية وخشنة ، وُصُولاً إلى تضامن شبه تامّ مع الخطاب المصوغ باروديا (« السخرية الرومانسية ») . وبين هاتينْ النقطتين المتطرفتينْ ، تنتصب رواية **دونكشوت** بصوغها الحواري العنيق ، المتزن مع ذلك ، للخطاب المصوغ باروديا . ويمكن بكيفية استثنائية ، أن يكون اختبار الخطاب الأدبي في الرواية ، متجرداً تماماً من كل صوغ بارودي . ولدينا نموذج حديث وَجدُّ مفيد ، هو رواية « **وطن اللقالق** » لميخائيل بريشفين[٣٦] ، حيث النقد الذاتي للخطاب الأدبي – رواية داخل الرواية – يتحول إلى رواية فلسفية حول الفن الأدبي ، بدون أي صوغ بارودي .

هكذا ، فإن مقولة الأدبية ، عند الخط الأسلوبي الأول ، ومزاعمها الوثوقية عن أداء دَور حيوي ، قد عُوِّضَت في روايات الخط الثاني ، باختبار الخطاب الأدبي ونقده نقداً ذاتياً .

* * *

حوالي بداية القرن التاسع عشر ، انتهى التعارض الحادُّ بين الخطيْن الأسلوبيين للرواية : **أماديس** ، من جهة ، **وكاركنتيا وبانتا كريل وَدونكشوت** ، من جهة ثانية . وهناك الرواية الباروكية الكُبرى مقابل **Simplicissmus**[٣٦] وروايات سوريل ، وسكارون ؛ ورواية الفروسية في مقابل الملحمة البارودية ، والقصة الساخرة ، والرواية الشطارية ؛ وأخيراً ، روسو ، ورشاردسون في مقابل فييلنديغ ، وستيرن ، وجان – بول ، وآخرين . بطبيعة الحال ، يمكن أن نُعاين ، إلى يومنا هذا ، تطوراً واضحاً ، تقريباً ، لهذين الخطينْ ، ولكن ذلك لن يكون ممكناً إذا ابتعدنا عن الطريق الكبرى لرواية الأزمنة الحديثة . ذلك أن جميع مغايرات رواية القرن التاسع عشر والقرن العشرين التى لها

بعض الأهمية ، تكتسي طابعاً مُختلطاً ، حيث يُهيمن ، بالطبع الخط الثاني . إن هذا الأخير هو الذي يهيمن أسلوبياً حتى في رواية التكوين بمعناها الدقيق خلال القرن التاسع عشر ، بالرغم من اشتمالها على مظاهر دامغة ، نسبياً ، من الخط الأسلوبي الأول . ويمكن القول ، بأن مؤشرات الخط الثاني أصبحت ، حوالي القرن التاسع عشر ، هي العلامات المكوّنة ، الجوهرية ، للجنس الروائي بصفة عامّة . ولقد نشر ونمى الخطابُ الروائي جميع إمكاناته الأسلوبية النوعية ، الخاصة به هو وحده ، تحديداً ضمن إطار هذا الخط الثاني الذي كشف ، نهائياً ، الإمكانات الكامنة داخل الجنس الروائي . ومن خلال الخط الثاني أصبحت الرواية ما هي عليه .

ما هي المسلمات السوسيولوجيه للخطاب الروائي المندرج ضمن الخط الأسلوبي الثاني ؟

لقد تكون ، ذلك الخطاب ، عندما خُلقت الشروط المسعفة إلى أقصى حد ، على تفاعل اللغات وإضاءة بعضها البعض ، وعلى أن ينتقل التعدد اللغوي من وجوده « في حد ذاته » (عندما لا تعرف اللغات شيئاً عن بعضها أو عندما تستطيع أن يتجاهل بعضها البعض) إلى وجوده « لذاته » (عندما تكشف لغات التعدد اللغوي بعضها البعض وتبدأ في القيام بدور الخلفية الحوارية فيما بينها) . ومثل مَرَايا مُصَوبَة بعضها إلى بعض ، تعكس كلُّ واحدة من لغات التعدد اللساني ، على طريقتها ، قسْطاً من العالم وزاويةً صغيرة منه ، وترْغمنا على أن نُخمّن ونلتقط ، وَرَاءَ الانعكاسات المتبادلة ، عالماً أكثر اتساعاً يتوفر على مخططات ومنظورات أكثر تنوعاً ليس بإمكان لغة وحيدة ، ومرآة واحدة ، أن تعكساه ...

وَحْدَهُ وعيُ لغوي ، كاليلي ، مُجَسد في خطاب روائي من الخط الأسلوبي الثاني كان يستطيع أن يتطابق ويتلاءم مع عصر الكشوفات الفلكية والرياضية ، والجغرافية الكبرى ، التي حطمتْ غائية الكون القديم وسيَاجَه ، كما حطمت غائية الرقم الرياضي .. العصر الذي وسّع حدود العالم الجغرافي العتيق ، عصر « النهضة » والبروتستانتية الذي وضع حَدّاً لِلْمَرْكَزِيَّةِ اللفظية والإيديولوجية التى سادت في العصر الوسيط .

* * *

نختم الآن ، هذه الدراسة ، ببعض الملاحظات المنهجية .

إن عجز الاسلوبية التقليدية التي لم تكن تعرف سوى الوعي اللساني البطليموسي ، أمام الأصالة الحقيقية للنثر الروائي ، واستحالة تطبيق المقولات الأسلوبية التقليدية المعتمدة على وحدة اللغة وعلى القصدية المستقيمة والماثلة لمجموعها ، وجهل المعنى القوي ، المؤَسلبِ ، للغة الآخرين ولصيغة كلام غير مباشر ومُقيّد ، كل ذلك أدىّ إلى وصفٍ لساني ، محايد للغة هذا العمل أو ذاك – وأسوأ من ذلك للغة أحد الكتّاب – وصفاً عُوّض به التحليل الأسلوبي لِنثر الرواية .

لكن مثل هذا الوصف لا يستطيع ، بذاته أن يتيح فهم أي شيء من أسلوب الرواية . فضلاً عن ذلك ، فانه معيّب منهجيا وصفاً لسانياً ، لأن الرواية لا تشتمل على لغة واحدة ، بل على عدةَ لغات

تُكوّن ، مجتمعه ، وحدة أسلوبية محضاً ، وليس وحدة لسانية مطلقاً (تماما مثل اللهجات التى تستطيع أن تمتزج فيما بينها لتكوّن وحدات لهجوية جديدة) .

إن اللغة الروائية للخط الثاني ليست لغة « واحدة » منحدرة ، تكوينياً ، من خليط من اللغات ، بل هي ، كما كررنا ذلك مراراً نَسق أدبي أصيل من اللغات التي لا تتواجد على نفس المستوى . وحتىّ إذا غضضنا الطرف عن أحاديث الشخوص والأجناس التعبيرية المتخلّلة ، فإن الخطاب نفسه للكاتب يظل نسقاً أسلوبياً من اللغات : كُتلٌ هامّة من هذا الخطاب تؤسلب (مباشرة بكيفية بارودية أو ساخرة) لغات الآخرين ، وتتلاشى داخلها أحاديث الآخرين فلا توضع بين أقواس وإنما تنتمي شكلياً لأحاديث الكاتب ، لكنها تظل مبتعدة ، بوضوح ، عن شفتيه من خلال تَنْبير مُقيّد ، ساخر ، بارودي ، أوْله شكل آخر . إن إرجاع جميع هذه الكلمات المتباعدة ، المنظِمّة ، لمعجم واحد يخص كاتباً معيناً ، وإرجاع الخصوصيات الدلالية والتركيبية لهذه الكلمات والأشكال « المنسّقة » ، إلى خصوصيات دلالة ذلك الكاتب وتركيبه ، وبعبارة أخرى : إدراك كل ذلك ووصفه باعتباره المؤشرات اللسانية للُغةٍ مزعومة ، وحيدة يمتلكها الكاتب ، إنما هي عملية خرقاء مثلها مثل أن ننسب إلى لغة كاتبٍ ما ، الأخطاءَ النحوية الواردة على لسان إحدى شخصياته ، والتى أثبتها هو عن قصد ليُظهرها بكيفية موضوعية ! بطبيعة الحال ، فإن جميع هذه العناصر اللسانية التي تنسق المسافة وتخلقها ، تحمل نَبْرة الكاتب وهي مائلة بتأثير من إرادته الأدبية ، وموضوعة تحت مسؤوليته الفنية ، غير أنها لا تنتمي إلى لغته ، ولا توجد على المستوى نفسه معها . إن مهمة وصف لغة الرواية هي مسألة عبثية من وجهة نظر المنهج ، لأن الموضوع نفسه لمثل هذا الوصف ، أي اللغة الروائية الوحيدة ، غير موجود .

إن الرواية تشتمل على نسق أدبي للّغات ، وبدقة أكثر ، على نسق لتشخيصات اللغات ، وتتمثل المهمة الحقيقية لتحليله أسلوبياً ، في أن نكشف ، داخل جسم الرواية ، جميع اللغات المفيدة فى توجيهها وفهم درجة الانزياح القائمة بين كل واحدة من اللغات وبين المستوى الدلالي الأخير للرواية والزوايا المختلفة لتكسير نواياها ؛ كما تتمثل مهمة التحليل الأسلوبي في التقاط العلائق الحوارية المتبادلة لتلك اللغات ، وأخيراً ، إذا كان هناك خطاب مباشر للكاتب فإن على التحليل أن يكشف عن الخلفية الحوارية المتعددة اللغات ، والموجودة خارج العمل المُحَلّل (بالنسبة لرواية الخط الأول ، تبدو هذه المهمة وكأنها أساسية) .

إن حل هذه المشكلات الأسلوبية يفترض ، قبل كل شيء ، نفاذاً أدبياً وإيديولوجياً عميقاً إلى الرواية[٣٨] . وهذا الفهم وحده يستطيع (بالطبع ، يكون مدعماً بمعلومات) أن يهيمن على المشروع الأدبي الجوهري للمجموع ، وانطلاقاً من ذلك ، أنْ يدرك أبسط المسافات القائمة بين مختلف ملامح اللغة ، والمستوى الدلالى الأخير للعمل الأدبى ، والفروق الأكثر حذاقة فى نبرات الكاتب ، الخ . وليست هناك أية ملاحظة لسانية ، مهما بلغت رقّتها ، تستطيع أن تكشف حركة ولَعب نوايا الكاتب داخل مختلف اللغات ومظاهرها . إن النفاذ الأدبي والايديولوجي إلى مجموع

الرواية هو الذي يجب أن يقود ، باستمرار ، خطوات التحليل اللساني الأسلوبي . وعلينا الا ننسى ، إضافة إلى ذلك ، بأن اللغات المدمجة في الرواية ، قد تشيدتْ في شكل تشخيصات أدبيه للّغات (فهي ليست معطيات لسانية خشنة) ، وبإمكان هذا التشييد الأدبي تقريباً ، والناجح ، وأن يستجيب لروح اللغات المشخَّصة وصرامتها ، على وجه التقريب .

لكن ، من الواضح ، أن النفاذ الأدبي وحده لا يكفي . فالتحليل الأسلوبي يُصادف مجموعةً من العقبات ، خاصة عندما يتعرض لأعمال تنتمي لعصور بعيدة ، وللغات أجنبية ، حيث لا يتوفر الادراك الأدبي على سنِد من حدسٍ حيّ . في هذه الحالة (إذا أردنا أن نتحدث بطريقة مجازية) فإن كل لغة ، نتيجة للمسافة الفاصلة لها عنّا ، تبدوُ موضوعة على مستوى واحد ، لأن البُعد الثالث وتنوع المستويات لا يُحسان بها . ومنذ ذاك ، فإن دراسة تاريخية – لسانية للأنساق اللسانية وأساليبها (الاجتماعية – المهنية ، المرتبطة بالأجناس التعبيرية ، الموجهة) الموجودة فى عصر معيّن ، من شأنها أن تساعد جِدياً في التعرُّف على البُعد الثالث داخل لغة الرواية ، وَأن تُتيح لنا تمييزه والتباعد عنه . ومع ذلك ، وحتى في دراسة الأعمال الأدبية المعاصرة ، فإن الألسنية هي بطبيعة الحال ، الأداة اللازمة للتحليل الأسلوبي .

لكن الأمر لا ينتهي عند ذلك الحد ، فالتحليل الأسلوبي للرواية ، لا يمكن أن يكون مُنتجاً بعيداً عن فهم عميق للتعدد اللغوي ، ولحوار اللغات في عصر معين . غير أنه لفهم حوار اللغات ، وحتى السماع ، لأول مرة ، بوجود حوار ، فإن معرفة المظهر اللساني والأسلوبي للغات ، لايكفي : إنه من الضرورى النفاذ بعمق إلى المعنىَ الاجتماعي – الأيديولوجى لكُلّ لغة وَمعرفة التوزيع الاجتماعي لجميع الاصوات الايديولوجية لعصر ما ، معرفة دقيقة .

ويصادف تحليل أسلوب الرواية صعوباتٍ من نَوع خاص ، ناتجة عن سرعة تيار سيرورتي التحويل اللتين تخضع لهما أية ظاهرة لسانية وهما : سيرورة **التكريس** وسيرورة إعادة التنبير [الإبراز] .

تستطيع بعض عناصر التعدد اللغوي المدمجة في لغة الرواية (مثلاً ، الإقليميات ، التعبيرات المهنية والتقينة) أن تفيد في تنسيق مقاصد الكاتب (وَإذَن ، في أن تُستَعْمَلْ بطريقة تقييدية ، على مسافة) ؛ وهناك عناصر أخرى من التعدد اللغوي ، مماثلة للاولى ، فَقدت في لحظة معينة طعمها « الأجنبي » وأصبحت مكرسة عن طريق اللغة الأدبية ؛ والكاتب لم يعد يدركها داخل نسق لهجة إقليمية ، أو ضمن رطانة مهنية ، بل داخل نسق اللغة الأدبية . وسيكون خطأً فظاً أن نَعْزُوَ إليها وظيفة تنسيقية : إن تلك العناصر توجد على المستوي نفسه الذي توجد عليه لغة الكاتب إلّا إذا لم يتضامن هذا الأخير مع اللغة الأدبية لعصره ، وَ في هذه الحالة ، فإنها ستوجد على مستوى لغة « منُسّقةٌ » مختلفة (أدبية وليست إقليمية أبداً) . ومنذ ذلك الحين ، في بعض الحالات ، يكون من الصعب جداً الفصل فيما يبدو للكاتب كأنه عنصر مُكرَّس من اللغة الأدبية ، وفي ما زال يعطيه الإحساس بالتعددُ اللغوي . وكلما ابتعد العمل الأدبي المحلّل عن وعينا الحديث ، كلما أصبحت هذه

الصعوبة كبيرة . وفي العصور التي يكون التعدد اللغوي هو الأكثر صرامة ، وحيث يكون تصادم اللغات وتفاعلها متوترين وقويّين بكيفية خاصة ، وحيث التعدد اللغوي يحاصر اللغة الأدبية من كلّ جانب ، أيْ في العصور الأكثر ملاءمة للرواية ، فإن « مظاهر التعدد اللغوي تصبح مكرسة بسهولة وسرعة ، وتنتقل من نسق لغة إلى آخر : من الحياة المعيشة إلى اللغة الأدبية ومن هذه الأخيرة إلى الكلام الجاري ، ومن الرطانة المهنية إلى اللغة المشتركة ، ومن جنس تعبيري لآخر ، الخ . وفي هذا الصراع المتوتر ، تغدو الحدود ، في آن ، أكثر حسماً ولكنها أكثر تلاشياً ، فيستحيل ، أحياناً ، أن نحدد بدقة أين امحت تلك الحدود ، ومن أين دخل بعض « المقاتلين » إلى أرض العدو ! كل ذلك يثير صعوبات ضخمة أمام التحليل . وخلال العصور الأكثر استقراراً تكون اللغات محافظة أكثر ، ويتم التكريس ببطء أكبر ، وصعوبة أشد ، فنستطيع أن نتابعه بسهولة . ومع ذلك ، يجب القول بأن سرعة التكريس لاتخلق صعوبات الّا بخصوص الترهات ، وتفاصيل التحليل الأسلوبي (أساساً للخطاب الأجنبي المبعثر بكيفية مشتته داخل خطاب الكاتب) ، لكن فهم اللغات الأساسية المنسِقة والخطوط الجوهرية فى حركة المقاصد ولعبتها ، لا يمكن أن يتضَايَق من ذلك .

والسيرورة الثانية ، إعادة التنبير ، أكثر تعقيداً . إنها تستطيع أن تُشَوّهَ بكيفية هامة ، فهم إسلوب الرواية . وتتعلق هذه السيرورة الثانية بإدْراكنا لمسافات الكاتب ونبراته المقيدة ، التى ينجزها عن طريق محو فروقها الصغيرة ، وغالبا ، عن طريق تحطيمها . وقد سنحت لنا الفرصة من قبل للقول ، بأن بعض نماذج الخطاب الثنائى الصوت ومغايراته ، تفقد بسهولة ، بالنسبة لمن يسْمَعَها ، صوتها الثاني ، وتنصهر مع الخطاب المباشر الأحادي الصوت . هكذا ، فإن الصوغ البارودي في الموضع الذي لا يبدو فيه هدفاً فى حد ذاته بَلْ يضطلع بوظيفة التشخيص ، يمكنه بسرعة كبيرة وبسهولة متناهية ، مع بعض الشروط ، أن يمتنع عن الإدراك تماماً ، أو يلامسه الإدراك بنسبه ضعيفة جدّاً . وسبق أن قلنا أيضا بإنه في تشخيص نثري حقيقي ، يُبْدى الخطاب البارودي مقاومة حوارية داخلية تجاه المقاصد البارودية ، وذلك لأن الكلمة ليست مادة جامدة ، مُوَضَّعة بين يدي الفنان الذي يستعملها كيف شاء ، وإنما هي حيّة ، منطقية ، دائما وفية لنفسها . إنها تستطيع أن تصير غير ملائمة ومضحكة ، وأن تكشف ضيقها ومظهرها الاحادي الجانب ، لكن معناها ، بعد تجسيده لا يمكن أبدا أن ينْمَحِقّ تماماً . ويستطيع هذا المعنى ، في ظروف مختلفة ، أن يجعل شرارات جديدة ومتلألئة تنبثق عن طريق إحراق قوقعته الموضّعة ، وإذن عن طريق حرمان التنبير البارودي من خلفية حقيقية ، وحجب نوُره وإطفائه . ولابد من أن نستحضر فى ذهننا تلك الخاصية الأخرى لكل تشخيص نثرى عميق : فمقاصد الكاتب تتحول داخله وفقاً لِمُنْحنٍ بياني ، والمسافات بين الخطاب والمقاصد تتغير دوماً ، أي أن زاوية الانكسار تتعدل ؛ ففي أعلى المنحني البياني يكون مُمْكناً تحقيق تضامن تام للكاتب مع تشخيصه ، وإدغام صوتيهما ، وفي أسفل المنحي ، على العكس ، يمكن أن يكون هناك توضيع تام للتشخيص ، وإذن يمكن تحقيق باروديا خشنة ، مرفقة بصوغ حواري عميق . ويمكن لانصهار التشخيص مع نوايا الكاتب ان يتراوح ، بكيفية واضحة ، مع التّوضيع الكامل للتشخيص ، لكن فقط خلال جزء صغير من العمل الأدبي ، مثلما نجد عند بوشكين بالنسبة

لوجه أونغين ، وجزئيا ، بالنسبة لوجه لينسكي . بالطبع ، فان منحني حركة نوايا الكاتب يمكن أن يكون قوياً تقريبا ، والوجه داخل الرواية النثرية يملك أن يكون أكثر روقا وتوازنا . ولما كانت شروط التشخيص قادرة على التغير ، فإن بإمكان المنحني أن يصبح أقل بروزاً ، بل يمكنه أن يتمطى ليشكل خطا مستقيماً : فيصبح الوجه عندئذ ، إما قصدياً كلية ، وإما على العكس ، غيرياً بِمَعنَى الكلمة ، وبارودياً بطريقة خشنة .

مالذي ، إذن يحدد إعادة تنبير وجوه الرواية ولغاتها ؟

إنه تعديل في خلفيتها الحوارية ، أيْ تحوير داخل الجسم المتعدد اللغة . وعندما يتحول حوار اللغات في عصر معين ، فإن لغة الشخصية الروائية تبدأ ترن بكيفية مختلفة ، ما دامت مضاءة بطريقة مغايرة ومدركة عبر خلفية حوارية أخرى . داخل هذا الحوار ، وداخل هذه الشخصية وخطابها ، يمكن أن يَتَقَوَّى وَيتَعَمَّقَ مقصده المباشر أو ، على العكس ، تستطيع تلك الشخصية أن تتوضع كلية ويستطيع الوجه الكوميدي أن يصير مأساوياً ، والمفضوح فَاضِحاً ، الخ .

في إعادة التنبيرات من هذا النوع ، لا يوجد انتهاك فَظّ لإرادة الكاتب . ويمكن القول بأن السيرورة جرتْ **داخل التشخيص نفسه** ، وليس فقط داخل الشروط الجديدة للإدارك . فهذه الشروط لم تفعل أكثر من تحيين إمكانات التشخيص التي كانت توجد فيه من قبل (صحيح أنها قد أضعفت إمكانات أخرى) . ويحق أن نؤكد بأن التشخيص يغدو بمعنى ما ، مفهوماً ومحسوساً أفضل من ذي قبل . وفي جميع الأحوال ، فإن لَافَهْمَاً معينا ينضمّ هنا ، إلى فهم جديد وأكثر عمقاً .

وفي بعض الحدود ، تكون إعادة التنبير محتومة ومشروعة ، بل ومنتجة ، لكن هذه الحدود تكون سهلة الاجتياز عندما يكون العمل الأدبي بعيداً عنا ، وعندما نبدأ في إدراكه من خلال خلفية أجنبية عنه تماماً . في هذه الحالة ، تستطيع إعادة تنبير جذرية أن تُشوّه العمل : ذلك هو مصير كثير من الروايات القديمة . لكن الأكثر خطراً ، هو إعادة تنبير تبسيطية تعميمية ، تأتي ، من كل الجوانب ، دون مستوى عقلية الكاتب (ودون عصره) ، وتحول تشخيصاً ثنائي الصوت إلى تشخيص مسطح ذي صوت واحد ، بطولي – متكلف ، مؤثر عواطفياً ، أو على العكس ، تحوله إلى تشخيص كوميدي بكيفية سطحية . هذا ما نجده مثلاً ، في التأويل الابتدائي المحدود ، للأسلوب البورجوزاي الصغير ، ولوجه لينسكي بأخذه مأخذ « الجد » بما في ذلك حتى قصيدته البارودية : **إلى أين ، إذن هربتهم ...** أو نجده في تأويل بطولي محض لبيتشورين ، على طريقة تفسير شخصيات مارلانسكي(٣٩) .

إن لسيرورة إعادة التنبير ، دلالة كبيرة بالنسبة لتاريخ الأدب . فكل عصر يُعيد ، على طريقته ، تَنْبيرَ أعمال أدبية تنتمي إلى ماض قريب . والحياة التاريخية للأعمال الكلاسيكية هي ، إجمالاً ، سيرورة متصلة من إعادة التنبير والإبراز اجتماعيا وإيديولوجيا . وبفضل الكامن من النوايا والمقاصد التي تنطوي عليها ، فإنها تستطيع ، في كل عصر ، وعبر خلفية حوارية جديدة ، أن تكشف مظاهر دلالية دائما أكثر جدّة . إن جسم الأعمال الكلاسيكية يستمر ، بالمعنى الحرفي للكلمة ، في النمو ،

وفي إعادة محلق نفسه . كذلك ، فإن تأثيرها على الأعمال الأدبية اللّاحقة ، يَفْتَرِضُ حَتْمِياً ، عنصراً من إعادة التنبير . وإن التشخصيات الأدبية الجديدة هي ، في غالب الأحيان ، مخلوقة من إعادة تنبير القديمة ، عن طريق نقلها من سجل نبرات إلى سجل آخر ، مثلاً من صعيد كوميدي إلى صعيد تراجيدي ، أو العكس .

ويذكر ف . ديبيلوس في كُتُبِهِ ، أمثلة مفيدة عن خلق تشخيصات جديدة من خلال إعادة تنبير أخرى قديمة . فشخصيات الرواية الأنجليزية المنتسبة إلى مهنة أو طبقة (الأطباء ، القانونيون ، نُبلاء الريف) ظهرت أول الأمر في أجناس كوميدية ، ثم انتقلت إلى مستويات مضحكة من الدرجة الثانية في الرواية ، بصفتها شخصيات موضَّعة ثانوية ، وبعد ذلك فقط ، نُقلتْ إلى مستويات عالية وأصبح في إمكانها أن تصير شخصيات أساسية . وَتَتَمَثَّلُ إحدى الطرائق الكبرى لنقل شخصية ما ، من المستوى الكوميدي إلى مستوى أعلى ، فى تقديمها بائسة ، متألمة ؛ فالآلام تنقل شخصية مضحكة إلى سجل مختلف ، أكثر رفعة . هكذا ، نجد أن الوجه التقليدى للبخيل في الكوميديا ، يسهم في تشييد شخصية جديدة ، هي شخصية الرأسمالي ، كما يتيح الصعود إلى المرتفعات المأسوية لشخصية « دمبي » في رواية ديكنز(٤٠) .

وتكتسي إعادة تنبير تشخيص شعري ينتقل إلى النثر ، أو بالعكس من النثر إلى الشعر ، أهمية خاصة . وعلى هذه الشاكلة ، وُلِدتَ الملحمة البارودية في العصر الوسيط ، ولعبت دوراً جوهرياً في التحضير لظهور رواية الخط الثاني (مقارنتها الكلاسيكية تبلغ الأوج بظهور L, arioste)) . ولا جدال في إن إعادة تنبير تشخيصات منقولة من الأدب إلى مجال فنون أخرى – الدراما ، الأوبرا ، الرسم – هي عملية ذات دلالة كبيرة . والمثال الكلاسيكي في هذا الصَّدَدِ هو : إعادة التنبير القوية التي أنجزها الموسيقي تشايكوفسكي لرواية بوشكين **أوجين أونغين** ، فهي عملية جدّ هامة بِسَبَبَ التأويل ذي الطابع البورجوازي الصغير لشخوص هذه الرواية التي حُجب الجانب البارودي فيها(٤١) .

هذه هي سيرورة إعادة التنبير ، ويجب أن نُقِرَّ لها بأهميتها الكبيرة والمخصبة داخل تاريخ الأدب . وإن الدراسة الأسلوبية ، الموضوعية ، لرواية العصور البعيدة ، تفرض علينا أن نأخذ بالاعتبار ، جدياً هذه السيرورة ، وأن نربط بدقة ، بين الأسلوب الذى ندرسه ، وبين الخلفية الحوارية للتعدد اللغوي الخاص بعصره . فضلاً عن ذلك ، فإن تلخيص إعادة التنبيرات اللاحقة لشخوص رواية ما ، مثلاً شخصية دونكشوت ، يكتسى أهمية كشفية كبرى ، ويوسع دائرة تأويلها الأدبي والأيديولوجي . ذلك أن الوجوه الكبيرة للرواية – ولا بأس من أن نُكَرِّرَ ذلك – تستمر في النمو وفي الانتشار حتى بعد خلقها ، وهي قادرة على أن تتحول داخل أعمال أدبية لعصور أخرى ، جد بعيدة عنها وعن ساعة ميلادها الأول .

هوامش

(١) لانستطيع ، هنا ، الدخول في جوهر معضلة تعالقات اللغة والأسطورة . وفي الكتب التي تتحدث عن هذا الموضوع ، نجد أن المسألة قد عولجت ، إلى أمد قريب ، على المستوى السيكولوجي ، ومن زاوية نظر متصلة بالفولكلور ، وبدون علاقة مع المعضلات الملموسة لتاريخ الوعي اللغوي (مثلا عند ستينهال ، لازريس ، ووندت ، وآخرين ...) وفي الاتحاد السوفياتي ، طرحت هذه المسائل في علاقتها الجوهرية من لدن بوتيبنا وفيسلوفسكي .

(٢) بدأ هذا المحال الافتراضي في الدخول ، لأول مرة ، إلى مجال العلم ، عند دراسة « إحالة الدلالات » .

(٣) إن الصور الذاتية الساخرة فى أهجيات هوارس ، مشهورة ، وفيها نجد أن الموقف المتهكم تجاه « أناه » يشتمل دائماً على أسلبة بارودية تخص السلوكات المألوفة ، ووجهات نظر الآخرين والآراء الجارية . ونجد ، أيضاً ، أهجيات ماركيس فارون أكثر قربا من التوزيع الروائى للمعنى . واستناداً إلى الشذرات المتبقية من تلك الأهجيات ، يمكننا أن نحكم على الأسلبة البارودية في الخطاب العالم والوعظي .

(٤) نجد عناصر للتوزيع المنسق عن طريق التعدد اللغوي وأيضاً من خلال بذور لأسلوب النثر الأصيل ، في نص « الدفاع » لسقراط . وبصفة عامة ، فإن وجه سقراط وأقواله تتخذ ، عند أفلاطون ، الطابع نفسه للنثر . غير أن أشكال السيرة الذاتية الإغريقية المتأخرة زمنياً ، وكذلك السيرة الذاتية المسيحية ، تكتسي أهمية خاصة ، فهي تقرن التاريخ - الاعتراف بتحول يتم من خلال عناصر رواية المغامرات والطبائع التي يمكن أن نتعرف عليها (مادامت الأعمال نفسها لم يحتفظ بها) ديون كريزوستوم ، جوستان - مارتير ، سيبريان ، وأيضا مايسمى Le Cycle des légendes blt́ementinesوأخيراً ، نجد العناصر نفسها عند بؤويس Boéce .

(٥) من بين الأشكال البلاغية الهيلينية جميعها ، نجد أن جنس القدح اللاذع هو الذي يشتمل على أكبر عدد من الإمكانات الروائية . فهو يقبل بل ويستلزم تنوع الصيغ اللفظية ، والتشخيص الدرامي والبارودي الساخر لوجهات نظر الآخرين ، إنه يسمح بمزج الأبيات الشعرية مع النثر ، الخ .

(٦) يكفي أن نذكر في هذا الصدد ، رسائل سيسرون إلى أتيكيس Atticus .

(٧) يُراجع في هذه المسألة كتاب كريغتزوف : نظرية الرواية (موسكو ١٩٢٧) ، وأيضا االمقدمة التى كتبها بولدريف لترجمة رواية أشيل تاتييس : مغامرات لوسيبي وكليتفون ، (نشر الأدب العالمي ، موسكو ١٩٢٥) . هذه المقدمة توضح مسألة رواية السفسطائيين .

(٨) عبرت تلك الأفكار عن نفسها فى أول تحليل خصص للرواية وأصبح مرجعاً في الموضوع ، وهو تحليل هييى Hüetسنة ١٦٧٠ . ولم يظهر كتاب مماثل في الموضوع إلا في القرن التاسع عشر ، عندما نشر إروين رود دراسته عن رواية العصور القديمة سنة ١٨٧٦ .

(٩) راجعوا الشكل المتطرف لهذه الطريقة التعبيرية عند ستيرن ، وأيضاً عند جان - بول مع تنويع أكبر في درجات الصوغ البارودي .

(١٠) هكذا نجد أن بولدريف في المقالة المذكورة ، يسجل أن أشيل تاتيس في تعبيره البارودي يلجأ إلى تيمة الحلم المنذر التقليدية . فضلاً عن ذلك ، يرى بولدريف أن رواية تاتيس تبتعد عن النمط التقليدي لتتجه صوب رواية الطبائع الهزلية .

(١١) الكاتب الألماني ولفرام فون إشنباخ ، (١١٧٠ – ١٢٢٠) .

(١٢) « بارزيفال » هي أول رواية ذات مشكلة ، وأول رواية للتكوين . وهذا المغاير لجنس الرواية يتميز عن رواية التكوين التعليمية الخالصة (البلاغية) ، الأحادية الصوت أساسا (مثل روايات تيلمياك ، ولا سيروبيدى ، وإميل) ويستلزم الثنائية الصوتية . ورواية التكوين الساخرة ، الجانحة بقوة نحو البارودیا ، هی مغاير أصيل لهذا الجنس الروائی .

(١٣) إن سيرورة ترجمات وتمثل مادة الآخرين لم تتم ، هنا ، بداخل الوعي الفردي لكتاب الرواية : إنها سيرورة طويلة ، تدريجية تتم داخل الوعی الأدبی واللسانی للعصر . فالوعی الفردی لم يبدأها ، ولا أنهاها ، وإنما أسهم فيها .

(١٤) في نهاية القرن الخامس عشر وبداية السادس عشر ، ظهرت في كتاب مطبوع جميع روايات الفروسية ، تقريباً ، الموجودة آنذاك .

(١٥) إن رواية أماديس ، مفصولة عن جذورها الإسبانية ، قد أصبحت رواية عالمية تماماً .

(١٦) إن شعاع فعل مقولة « اللغة الأدبية » يمكن أن يضيق مجاله في بعض الفترات عندما يُشيد جنس نصف – أدبي ، قاعدة صارمة ومميزة (مثلما هو الشأن ، مثلاً ، في الجنس الرسائلي) .

(١٧) يتميز الأدب الألماني بميل خاص نحو هذه الطريقة في تدنية الأقوال الرفيعة ، بواسطة نشر مقارنات وتداعيات ذات مستوى وضيع . وهذه الطريقة التي أدخلها في الأدب الألماني ولفرام فون إيشنباخ ،هي التي تحدد في القرن ١٥ ، أسلوب ميشرين شعبيين مثل جيلر فون كيزر بيغ . وفي القرن ١٦ أسلوب فيشارت . وفي القرن ١٧ الدعوات التبشيرية لابراهام سانتا كلارا ، وفي القرن ١٨ و١٩ تحدد أسلوب روايات هيبيل ، وجان بول .

١٨) من ثم المكتسبات التركيبية الهامة للرواية الرعوية إذا قُورنتْ برواية الفروسية : فِعْل مركز بقوة ، « إتقان » جميل ، تطور للمنظر المؤسلَب . ويجب أن نُسجل كذلك ، إدخال الميثولوجيا الكلاسيكية والأبيات الشعرية إلى النثر .

١٩) إن « حوارات الموتى » جسد منتشرة ، والعنصر المميّز فيما هو : أن تعد الأشكال نقدم إمكانيّة التحدّث حول تيمات مختارة (معاصرة وحالية) ، مع حكماء ، وعلماء ، وأبطال من جميع الأقطار ، وفي كل العصور .

٢٠) انظر في لاستري L'Astrée التنكُّر الحقيقي الذي تتخفّى وراءه شخصياتُ العَصر الواقعية .

٢١) هكذا ، نجد فكرة الاختيار تنظم ، بتناغم وتحفّظ عجيب ، قصيدة كمشهورة منظومة بالفرنسية القديمة ، عنوانها : حياة أليكسى (Vied'Alesais) وفي روسيا ، عندنا ، مثلاً ، حياة تيدورزد ولايتشورا .

٢٢) إن قسط مثل هذه الاختبارات ، المفروضة على ممثلي جميع أنواع الافكار والاتجاهات المسايرة للموضة ، هو قسط كبير في الإنتاج الصحم لروائيي الدرجة الثانية .

(٢٣) حياة لازاريلو دو تورميس هي أول رواية شطارية .

(٢٤) صحيح أن مفهوماً بهذا الاتساع قلما يكون امتيازاً لهذا النموذج : فالمادة الإشكالية والبسيكولوجية هي ، فى غالب الأحيان ، مبتذلة . ولذلك فالنموذج الثاني هو أكثر وضوحاً وصفاء .

(٢٥) أخذنا هذا الاصطلاح عن ديبليوس **Dibelius**

(٢٦) كريستوف ويلاند (١٧٣٣ - ١٨١٣) كاتب وشاعر ألماني .
جون كارل ويتزيل (١٧٤٧ - ١٨١٩) هو مؤلف TobiasKravt
كريستيان فردريك بلانكينبورغ (١٧٤٤ - ١٧٩٦) دارس للإستتيقا ومنظّر للأدب ، ألف : بحث عن الرواية ، ونظرية عامة للفنون الجملية .

(٢٧) كوتفريد كيلير (١٨١٩ - ١٨٩٠) (gattfied Keller) كاتب سويسري ، ألف : هنري الأخضر و : أَهْلُ سيلدويلاً ، وَ : سبع أساطير .

(٢٨) مفهوم أننا لا نتحدث هنا ، الّا عن الخطاب المثير للانفعال المتصل بالخطاب الآخرين بكيفية جدالية ودفاعية ، ولا نتحدث عن بُاتوس التشخيص ذاته ، الذي هو بُاتوس غيوى ، أدبي ، خالص ، وفي غير حاجة إلى الاصطلاح النوعي .

(٢٩) وخاصة فى الباروك الألماني .

(٣٠) نجد ذلك ، بشكل أو بآخر عند فيلندعع ، سموليت ، وستيرن . وفي ألمانيا ، عند ميزوس ، فييلاند ، ميلر ، وآخرين . وهؤلاء الكتاب جميعهم ، عند معالجتهم الأدبية لمسألة الباتوس العاطفي (والتعليمى) في علاقته بالواقع ، يتبعون نموذج رواية دونكشوت التى يبنُو تأثيرها حاسماً . (يمكن أن تراجعوا ، فى الأدب الروسي ، دور لغة ريشاردسون في التنسيق المتعدد الأصوات داخل رواية بوشكين : أوجين أو نغين) .

(٣١) بوشكين : محكيات بييلكين .

(٣٢) بوشكين : ابنة القبطان .

(٣٣) مفهوم أننا نتكلم هنا عن الدراما الكلاسيكية الخالصة بوصفها تعبر عن الحد الأعلى لجنس . ومن الواضح أن الدارما الواقعية المعاصرة تستطيع أن تتوفر على لغات متنوعة ومتعددة .

(٣٤) لا نعالج هنا مشكلة تأثير الكوميديا على الرواية ، والأصل الممكن ، انطلاقا من الكوميديا ، لبعض مغايرات المحتال ، والمهرج ، والأبله . ومهماتكن أصولهم ، فإن وظائفهم تتغير داخل الرواية ، وفي إطار الرواية تنمو إمكانيات جديدة تماماً بالسبة لهذه الوجوه .

(٣٥) سبق القول بأن الصوغ الحواري الكامن للغة المنبّلة في الخط الأسلوبي الأول ، مثله مثل حصومته الجدالية مع تعدد لغوى خشين ، يوجد هنا (في الخط الثاني) مُحيَّناً .

(٣٦) ميخائيل بريشفين (١٨٣٣ - ١٩٥٤) : أسلوبي أصيل وقصاص ذو حساسية نفاذة .

(٣٧) Simplicius Simplicissimus : عنوان رواية شهيرة للكاتب الألماني كرستوف فون كريميلشوزن الذى عاش خلال القرن السابع عشر (١٦٤٢ - ١٦٧٦) .

(٣٨) إن هذا الفهم يستتبع كذلك تقويماً للرواية ، وليس فقط تقويماً أدبياً بالمعنى الضيق ، بل أيضاً التقويم الأيديولوجي ، لأنه لا يوجد فهم أدبي غير تقويمي .

(٣٩) ألكسدر بيستوجيف ، الملقب ب مارلانسكي Marlinski (١٧٩٧ - ١٨٣٧) ، كاتب روسى رومانسي غزيز الإنتاج لكن بدون روح ، منافس عديم الأصالة لجوته ، وهيجو ووالترسكوت .

(٤٠) شارل ديكنز في روايته Dombey and Son

(٤١) إن مشكلة الخطاب الثنائي الصوت ، البارودي ، والساحر (وبدقة أكثر مشكلة تشابهاته) في الأوبرا ، وكذلك الموسيقي وتصميم الرقص (رقصات باردوية) هي مسألة بالغة الأهمية .

تحليل رواية تولستوي "البعث"

بعد مرور أكثر من عشر سنوات على الانتهاء من « آناكارنينا » (١٨٧٧) أَنْجَزَ تولستوي روايته الأخيرة « بعث » (١٨٩٠) . وخلال هذه السنوات العشر ، حصلت « الأزمة » الشهيرة التى ستقلب الحياة الشخصية لتولستوي وكذلك إيديولوجيتَهُ وإنتاجه الأدبي ، مما جعله يَتَخَلّى عن ممتلكاته (لِفَائِدةَ أسرته) ، وينقض معتقداته الماضية ورؤيته للعالم ، وينكر عمله الأدبي .

ومثل هذا الانقلاب في الرؤية للعالم وفي الحياة الشخصية ، أحس به معاصرو تولستوي إحساساً قوياً وفهموه على أنه بمثابة أزمة . اليوم ، يَرَى العلم المسألة بكيفية مختلفة ، ذلك أننا نعرف أن مقدمات هذا الانقلاب كانت توجد سلفاً في إعمال تولستوي الشاب ، ونعرف أنه منذ السنوات الممتدة بين ١٨٥٠ – ١٨٦٠ كانت تظهر بوضوح اتجاهات سَتَجِدُ مجالاً للتعبير عن نفسها منذ ١٨٨٠ في « الاعتراف » وفي الحكايات الشعبية والمحاولات الفلسفية الدينية وكذلك في وضع تولستوي لبعض مباديء الحياة موضع تساؤل جذري . ونعرف أيضاً أن هذا الانقلاب لا يجب أن يفهم باعتباره حدثا يخص حياة تولستوي وحده ، بل كان ، في الواقع مستجيبا لتطور السيرورات الاجتماعية والاقتصادية والأيديولوجية المعقدة التى كانت تجري آنذاك في المجتمع الروسي وَالتى كانت تقتضي من الكاتب أو الفنان الخاضعين في تكوينهما لفترة سابقة ، أن يعيدا النظر في توجيه أعمالهما . وفي الثمانينات بالضبط (١٨٨٠) ، حصلت « إعادة التوجيه الاجتماعي » لإيديولوجيا تولستوي ولإبداعه الأدبي . وكان ذلك هو الجواب المطلوب من لدن الشروط الجدية لتلك الفترة .

منذ الخطوات الأولى على درب الأدب ، تميزت الرؤية للعالم عند تولستوي وكذلك عمله الأدبي ، بل وحتيّ أسلوب حيَاته ، بموقف مُعارضة للتيارات السائدة فى عصره . بَدأ مثل « تقليدي مناضل » يدافع عِن تقاليد القرن الثامن عشر ، وعن مبادئه ، وعن روسو ، وعن موجة العواطفية الأولى .

ولما كان مَنَاصراً لمبادىء بالية ، فقد تشيع للمجمتع البطريركي الخاضع لسيطرة مُلّاك الأراضي والقائم على الرّق ، كما عارض بقوة قيام علائق اجتماعية جديدة متولدة عن ضغط البورجوازية

الليبرالية . كان تولستوي خلال السنوات ١٨٥٠ - ١٨٦٠ يرى أن كاتباً مثل تورجنيف ، هو ديمقراطي أكثر من اللازم مع أنه كان مُمثلاً للتيارات الأدبية المعبّرة عن طبقة النبلاء الروسية . في تلك الفترة ، كان يوجد في النقطة المركزية لأيديولوجية تولستوي ولإبداعه الأدبي ، مفهوم التنظيم البطريركي للأسرة ، وللملكية العقارية مع جميع العلائق البشرية المنحدرة من هذه الأشكال الاجتماعية . وهي علائق مُؤْمْثَلَةٌ بعض الشيء ومفتقرة ، في التحديد الأخير ، للواقع التاريخي الملموس .

إن المِلكية العقارية البطريركية منظوراً إليها من واقعها الاجتماعي الاقتصادي ، كانت توجد آنذاك ، خارج الصيرورة التاريخية . لكن تولستوي لم يصبح مع ذلك ، المعلّق السنتمانتالي على « اعشاش الأسياد »(١) الأخيرة ، تلك البقايا العتيقة من العهد الإقطاعي . وإذا كان صحيحا أن رومانسية معينة خاصة بهذا العالم الإقطاعي المحتضِر ، تكون جزءاً ملتحماً برواية « الحرب والسلام » ، فإنه لا يقل عن ذلك وضوحاً أن هذه الرومانسية لا تكون الخاصة الغالبة في هذه الرواية . ذلك أن المجتمع البطريركي مستحضر عند تولستوي عبر سيمفونية غنية بالصور والمشاعر والانفعالات . إنه مرتبط بادراك عميق لعلائق الإنسان بالطبيعة إلا أنه لا يكّون منذ البدء ، سوى خلفية يمتزج فيها الواقعي بالرمزي وتضيف إليها الفترة عناصر واقع اجتماعي آخر .

ليست البداية عند تولستوي ، هي العالم الواقعي لِلمَالِك العقاري ، ذلك الوسط الجامد القائم على الرّق والمنغلق على ذاته والمعادي لكل تجديد . بل إن تولستوي يتبع مقاربة أخرى : اصطلاحية بعض الشيء ، بدون شك ، إلا أنها مُتَشَرّبة بعمق للشعارات الاجتماعية المطروحة في سنوات ١٨٦٠ ، مما جعلها متلقية لتعدّد الأصوات المنبعثة من فترة جد غنية بالصراعات والتوترات الإيديولوجية .

وانطلاقاً ، بالتحديد ، من هذه الرؤية للمِلكْية العقارية الاقطاعية ، المؤسلبة نصفياً ، استطاع تولستوي إن يتطور بكيفية مُطردة نحو مثله الاجتماعي الأعلى الذي تجسده الاسبة (isba) (مسكن خشبي يقطنه الفلاحون الروس) . لأجل ذلك ، فإن انتقاد الرأسمالية الوليدة وانتقاد كل ما كان يسندها سواء على الصعيد البسيكولوجي أو على الصعيد الايديولوجي ، قد اعتمد عند تولستوي ومنذ وقت مبكر ، على بنية اجتماعية تحتيه أكثر اتساعاً من بنية الحياة التقليدية للملكية العقارية المرتكزة على الرّق . وهذا المظهر الآخر لعالم تولستوي ، هذه اللذة العارمة للعيش التي تلون مجموع أعمال تولستوي قبل الأزمة ، لم تكن في جزئها الكبير ، سوى التعبير عن هذه الأشكال الاجتماعية الجديدة والصاخبة التي كانت قد ارتادت ساحة التاريخ(٢) خلال تلك السنوات .

كل هذا الذي ذكرناه ، كان يسهم في تكوين روح تلك الفترة : فمن جهة نجد نظاماً تقليدياً مرتكزاً على الرّق ، يلفظ أنفاسه الأخيرة ؛ ومن جهة ثانية ، كان هناك عالم إيديولوجي قليل التمايز وخاص بفئات اجتماعية جديدة . ولم تكن الرأسمالية قد شرعت بعد في تركيز وتوزيع القوى الاجتماعية التي كانت شعاراتها الايديولوجية ما تزال مختلطة وكانت تتداخل فيما بينها بألف طريقة وخاصة في مجال الإبدَاع الفني . والواقع أن الفنان كان يستطيع أن يتوفر على بنْيَةٍ اجتماعية تحتية

واسعة بالرغم من أن هذه البنْية كانت تنطوي على تناقضات داخلية كامنة لم تكن تتبدّى بعد فى وضح النهار ، مَثَلُهَا مثل تناقضات الاقتصاد لتلك الفترة . إن الحقبة كانت تُرَاكِمُ التناقضات ، إلّا أن إيديولوجيتها ، وبخاصة فى مجال الفن ، ظلت ساذجة فى مُعْظَمِها ما دامت تلك التناقضات لم تكن قد انكشفت أو غَدت راهنة .

فوق هذه البنية التحتية الاجتماعية الواسعة اللّامتمايزة وغير الكاشفة لتناقضاتها ، شيدت المجاميع الروائية الضخمة لتولستوي . بل إن سذاجتها وتناقضاتها الداخلية غير المقصودة هي التى كونت غناها وعظمتها عن طريق إدراج وجوه وأشكال ووجهات نظر ، وتقييمات تعبر عن مواقف اجتماعية متنافرة ومفتقرة إلى التجانس . وهذا هو ما يميز ملحمة « الحرب والسلام » ، وكذلك القصص والمحكيات ، بل وحتى رواية « أنا كارنينا » .

بدأت سيرورة التمايز منذ سنوات ١٨٧٠ . كانت الرأسمالية قد استقرت مُحَدّدةً بمنطق شرس حقل القوّى الاجتماعية ، مفرقة الأصوات الإيديولوجية ، معطية لكل صوت وضوحاً أكثر ، ومقيمة فى كل الأنحاء حدوداً دقيقة . وقد تسارعت هذه السيرورة أيضاً خلال السنوات ١٨٨٠ — ١٨٩٠ وهي الفترة التى أتمت خلالها التيارات الايديولوجية بالمجتمع الروسي ، تمايزها : فالمدافعون المتشبثون بالنظام البطريركي التقليدي ، والبورجوازيون الليبراليون من كل صنف ، والشعبويون ، والماركسيون ، جميع هذه التيارات تمايزتْ عن بعضها البعض ، ووضعت إيديولوجيتها الخاصة التى تنحو ، نتيجة لِتَفَاقُمِ صراَع الطبقات ، إلى أن تتميز بدقة أكبر من قبل . ومنذئذ تحتم على المبدع أن يختار توجيهه بدون التباس داخل هذا الصراع الاجتماعي ، خوفاً من أن يخسر ملكاته الإبداعية .

إن الأشكال الفنية خاضعة بدورها لهذه الأزمة الداخلية حيث تتمايز وَتتحاينُ التناقضات الكامنة . فالملحمة التى كانت تجمع تحت نفس الإضاءة الفنية ، عالم نيكولا روستوف ، عالم بلاطون كراتيف وعالم بيير بيزوكوف ، وَعالم الأمير الشيخ بولكونسكي ، أو الرواية حيث ليفين يجد ، بدون أن يكف عن أن يكون مَلّاكا للأرض ، طمأنينة روحه بالقرب من إله الموجيك .. هذه الأشكال أصبحت فى سنوات ١٨٩٠ ، مستحيلة . ذلك أن التناقضات التى تشتمل عليها ظهرت جلية فى عمق العمل الأدبي ذاته ، مفككة من الداخل وحدته ، مثلما أنها كانت قد انفجرت فى واضحة النهار داخل الواقع الاجتماعي والاقتصادي الموضوعي.

وخلال هذه الأزمة الداخلية التى أثرت فى إيديولوجية تولستوي وفى نشاط إبداعه الأدبي على السواء ، بدأ يتجه صوب عالم طبقة الفلاحين البطريركية . ولحد هذه الفترة ، كان نفْيُ الرأسمالية ونقد الحضارة المدينية يتمان انطلاقا من مواقف عزيزة على طبقة نبلاء قروية تقليدية وغير متشبثة كثيراً بالمواضعات . والآن ، أى منذ ١٨٩٠ ، بدأ النفي والنقد يتمان من مواقع طبقة فلاحين تقليدية هي فى نفس الآن ، ذات مواضعات اجتماعية ومفتقرة لواقع تاريخي حقيقي وملموس . من ثم فإن عناصر الرؤية للعالم لدى تولستوي التي لم تكن ، أول الأمر ، موجهة إلا نحو هذا القطب الثاني للعالم الإقطاعي الذي كان الفلاح يُكوّنه ، والتى كانت تتعارض بُعْنِف مع كل واقع ثقافي واجتماعي

وسياسي محيط بها ، ستستولي منذ الآن على كل تفكيره وَتُرْغِمُهُ على أن يرفض بصرامة جميع ما لايتلاءم معها .

لقد نجح تولستوي ، باعتباره مفكراً إيديولوجياً وأخلاقياً ومبشراً ، في أن يتناغم مع طبقة الفلاحين ، وفي أن يصبح حسب تعبير لينين ، الناطق باسم ملايين وملايين الناس الممثلين لهذه الطبقة الاجتماعية :

« إن تولستوي عظيم بصفته مترجماً لأفكار وعقلية ملايين الفلاحين الروسيين أثناء اندلاع الثورة البورجوازية فى روسيا . تولستوى أصيل لأن مجموع أفكاره إذا أخذت ككل ، تعبر بكيفية صائبة عن خصوصيات ثورتنا باعتبارها ثورة بورجوازية فلاحية . من هذه الزاوية ، فإن التناقضات الموجودة فى أفكار تولستوي ، هي مرآة حقيقية للشروط المتناقضة التى جرى فيها النشاط التاريخي لطبقة الفلاحين خلال ثورتنا[٣] » .

لكن إذا كان اتجاه جديد ، جذري وَمُتجِهٌ الآن نحو الفلاح ، قد تحقق داخل الرؤية للعالم عند تولستوي وفى أفكاره الفلسفية واعتباراته التجريدية عن الأخلاق ، فإننا نلاحظ بالمقابل ، فى مجال الإبداع الفني ، أن إعادة التوجيه ظهرت أكثر تعقيداً وصعوبة . ليس مجرد صدفة إذا كان النشاط الفني بمعنى الكلمة لتولستوى قد أصبح فى المرتبة الثانية منذ نهاية سنوات ١٨٧٠ ، بعد أن تَوَارَى خلف أعماله المتصلة بالفلسفة الدينية وبالفلسلفة الأخلاقية . فبعد أن تخلى تولستوي عن طريقته القديمة ، فإنه لم يتوصل قط إلى تشييد أشكال فنية جديدة تكون ملائمة لتوجيهه الاجتماعي الجديد . والسنوات الممتدة بين ١٨٨٠ و ١٨٩٠ تتطابق فى عمل تولستوي مع فترة أبحاث شكلية مكثفة قام بها لِخَلْقِ أدب فلاحي .

إن الإسبة الفلاحية بعالمها الخاص بها وبوجْهَةِ نظرها عن العالم ، كانت منذ البدء ، حاضرة فى اعمال تولستوي ، إلا أنها لم تكن تكون سوى حلقة ولم تكن تظهر الّا من خلال بلورة مَوْشُورِيَّةٍ هي رؤيِة الشخوص المنحدرة من عالم اجتماعي آخر ؛ أو أنها أيضاً كانت معطاة باعتبارها مصطلحاً ثانياً يدل على نقيضه أو على تواز (كما هو الحال في « الموتى الثلاثة ») .

فالفلاح ، هنا ، منظور إليه من طرف شخص نبيل وعبر مَشاَغِلِهِ ، فهو لا يقدم مبدأ تنظيم داخلي للعمل الأدبي . أكثر من ذلك ، فإن وضعية الفلاح عند تولستوي تستبعد أن يكون محركاً للفعل . فالفلاحون هم بالنسبة للكاتب ، مثلماهم بالنسبة لشخوص رواياته ، موضوع اهتمام ومثل اعلى يتطلع إليه ، وليسوا مطلقاً مركزاً تَنْتظِمُ الرواية من حَوله . سجلت صوفيا تولستوي[٤] فى اكتوبر ١٨٧٧ ، بمذكراتها ، هذا الاعتراف ذا الدلالة القوية على لسان ليون تولستوي :

« إن عادات الفلاحين بالنسبة لي ذات أهمية خاصة وصعبة على الفهم . وعلى العكس ، بمجرد ما أَشْرَعُ في وصف وجود أناس من طبقتي ، أُحِسُّني وكأنني فى بيتي » .

كان تولستوي منشغلاً منذ أمد طويل بمشروع رواية فلّاحية . وفي سنة ١٨٧٠ ، وقبل كتابة آنا

كارنينا ، كان ينوي أن يكتب رواية يكون بطلها بمثابة نموذج شبيه بـ « إيليا مورومي »* ، موجيك فى أصله ، لكنه جامعي في تكوينه . وبعبارة أخرى ، كان تولستوي يريد أن يبتدع نمطاً من الفلاح حسب روح الملحمة الشعبية(٥) . وفي سنة ١٨٧٧ عندما كان يُنْهِي آنا كارنينا ، سجلت زوجته فى مذكراتها الحديث التالي :

« – آه ! إنهاء هذه الرواية [يقصد آنا كارنينا] في أقرب وقت لأبدأ شيئاً آخر . إن فكرتي الآن جدّ واضحة . فلكي يكون عمل أدبي جيداً يجب أن نحب فيه الفكرة الأساسية . هكذا ، في « آنا كارنينا » أحب فكرة العائلة ، وفي « الحرب والسلام » أحببت فكرة الأمة كما وُلِدَتْ في حرب سنة ١٨١٢ . ومنذ اليوم أرى بوضوح أنني في عملي المقبل ، سأحب فكرة الشعب الروسي بصفته قوة مُغْتَصِبة » .

يطالعنا هنا ، مفهوم جديد للرواية عن الديسمبريين ، وهي الرواية التى كان مشروعها فى ذهن تولستوي . منذ الان يتحتم أن تكون تدقيقاً رواية فلّاحية موضوعها المركزى هو احتمالا الفكرة التّى صاغها ك . ليقين عن أن الرسالة التاريخية للفلاح الروسي تتمثل فى استعمار أراضي شاسعة من آسيا . وهذه المهمة التاريخية تتحقق حَصْراً فى إطار العمل الزراعي ومن خلال تشييد حياة بطريركية .

هكذا تخيل تولستوي ديسمبرياً وجد نفسه من جديد في سيبريا وسط الفلاحين المعمرين . ونشهد ، عندئذ ، تغيّراً فى المنظور : فى « الحرب والسلام » يظهر بلاطون كراتييف الشَّخْصَ الساذج ، فقط كعنصر من عالم بيير بوزوكوف . والآن نلاحظ عكس ذلك : بيير مندمج فى حقل رؤية الموجيك الذي هو العنصر الحقيقى فى التاريخ . فالتاريخ ليس هو « ١٤ ديسمبر » وساحة السينا* ، بل هو حركة هجرة الفلاح المتضرر من المالك . على أن هذا المشروع للرواية لم ينجز ، ولم تبق منه سوى بعض التخطيطات .

لقد أنجز تولستوي مقاربة للمعضلة التى يطرحها الأدب الفلاحي وذلك من خلال « المحكيات الشعبية » التى كتبها لا عن الفلاحين بل من أجلهم . فقد توصل تولستوي ، هنا ، حقيقة إلى تشييد أشكال جديدة ، هي ، بالرغم من أنها تظل فى بعض جوانبها تقليدية ومرتبطة ببعض الأجناس الفولكلورية ، مثل المثل الشعبي ، أشكالاً جد أصيلة بِتَحَقُّقِها الأسلوبي . غير أن هذه الأجناس الأدبية تستتبع أشكالاً قصيرة ولا تؤدي إلى الرواية الفلاحية ، كما أنها لا توصل إلى الملحمة الفلاحية .

لذلك ابتعد تولستوي ، أكثر فأكثر ، عن الأدب ، وصاغ رؤيته للعالم فى شكل المحاولة والمقالة

(*) بطل أسطورى في الملاحم الشعبية الروسية .

(*) إشارة إلى هبة الدسمبريين التى قامت يوم ١٤ ديسمبر ١٨٢٥ ، والتى جرت مرحلة أحداثها الحاسمة بساحة السينا فى مدينة سانت سيبورغ بيطر .

والبحث ومنتخبات الأقوال المأثورة لمختلف المفكرين (أفكار لكلّ الأيام) الخ .. والأعمال الأدبية حقاً لهذه الفترة (موت أيفان إليتش ، سوناته لكروتزر الخ ..) كُتِبَتْ حسب طريقته القديمة ، لكن مع حضور راجح للنقد وللاتهام وللأخلاقية التجريدية . ذلك أن المعركة الحامية ، لكن بدون أمل ، التى خاضها تولستوي لإقامة شكل فني جديد ، انتهت دائما بانتصار الأخلاقي على الفنان : وجميع أعمال هذه المرحلة تحمل أمارة هذا الصراع .

وإذن ، فإن مشروع « بعث » آخر رواية لتولستوي ، بزغ إلى الوجود فى الوقت الذى كان تولستوي يكافح بكل قواه من أجل إعادة توجيه اجتماعي للخلق الفني ؛ ومنذئذ بدأ عملاً طويلاً وشاقاً تتخلله أزمات .

إن « بعث » ببنيتها ، تتميز جذرياً عن روايات تولستوي السابقة . وبالنسبة للجنس الروائى ، يجب أن تُصنّف على حِدة . فإذا كانت « الحرب والسلام » يمكن أن تحدُّد بوصفها رواية تاريخية وعائلية (مع توجّه نحو الملحمة) ؛ وإذا كانت « آناكارنينا » تنتمى إلى الجنس النفسى والعائلي ، فإن « بعث » يجب أن تحدَّد بمثابة رواية اجتماعية – إيديولوجية . أنها ، بخصائصها النوعية ، يمكن أن تصنف ضمن نفس خانة رواية « ما العمل ؟» لتشير نشيفسكى ، ورواية « خطأ مَنْ » . إذا نظرنا جهة الأدب الأوربي سندرجها ضمن جنس روايات جورج صاند . إن هذا النوع من الرواية يرتكز على أطروحة إيديولوجية متصلة بالتنظيم الاجتماعي مثلما هو مرغوب فيه ، وكما يجب أن يكون . وانطلاقاً من هذه الأطروحة ، تخضع أشكال المجتمع والعلائق الاجتماعية ، لنقد منهجي ؛ وهو نقد تضاف إليه إما تدليلات مصوغة باعتبارات تجريدية ، أو أحياناً ، محاولات لتشخيص مثل أعلى طوْبَوى .

هكذا فإن مبدأ تنظيم الرواية الاجتماعية – الأيديولوجية لا يوجد في حياة الفئات الاجتماعية – كما هو الحال فى الرواية الاجتماعية التى تصف هذه الحياة ، ولا في الصراعات النفسية المتولدة عن العلائق الاجتماعية المحدّدة – كما فى الرواية النفسية – الاجتماعية –، بل يكون مبدأ تنظيم الرواية هو أطروحة إيديولوجية معبرة عن مثل أعلى اجتماعي وأخلاقي من خلاله يتمّ التشخيص النقدي للواقع .

لذلك ، وَباتفاقٍ مع خصائص الجنس الذي تنتمي إليه رواية « بعث » ، نجدها تتكوّن انطلاقاً من ثلاثة عناصر :

(١) النقد المنهجي لجميع العلائق الاجتماعية القائمة .

(٢) تشخيص « الحالة » التى تكّونها الحياة السابقة للبطل ، أي البعث الأخلاقي ل « نيكليودوف » و« كاتيا ماسلوفا » .

(٣) التطورات العامة لوجهات نظر الكاتب الاجتماعية والأخلاقية والدينية .

صحيح أن هذه العناصر كانت حاضرة فى الروايات السابقة لتولستوي إلّا إنها لم تكن تضطلع في تأليفها بسوى وظيفة ثانوية . كانت الوظيفة الأساسية من نصيب عناصر أخرى : التشخيص

التقييمي للحياة الفيزيقية ولحياة الروح في السياق الاجتماعي البطريركي والملّاكي ، مع رُجحان كفة الحياة العائلية ، وَكذلك تشخيص الطبيعة وحياة « إنسان الطبيعة » . لم يعد هناك من أثَر لذلك فى رواية « بعث » . ويكفى للاقتناع بذلك ، أنْ نُذَكِّرَ بالدور الضعيف الذي يلعبه ، في آناكارنينا ، نقد الثقافة الحضرية والمؤسسات البيروقراطية والحياة العمومية – وهو نقد ينطق به فى الرواية قسطنطين ليفين ، والذي يتجلى أيضاً مِنْ أزمة ليفين الأخلاقية ومِنْ بحثه عن معنى للحياة ! لكن في « بعث » نجد هذه التيمات التى ذكرناها ، وحدها تحدّد بِنْيةَ الرواية .

كل ذلك له عواقب على تأليف « بعث » التى هى ذات بساطة خاصة إذا قارناها بأعمال سابقة لتولستوى كانت تتميزّ بحضور عدّة نَوَيَاتٍ سردية مستقلة مترابطة فيما بينها داخل حبكة من خلال علائق صلبة وجوهرية . مثلاً ، في رواية « آنا كارنينا » : نجد عالم آل أُوبلونسكي ، وَعالم كارنينا ، وعالم آنا و فرونسكي ، وعالم آل شتشيرباتـ ، وعالم ليفين ، وجميع هذه العوالم مقدمة تقريبا من الداخل ، مع دقة وانْتِباه أصيلين . وحدْها الشخوص الثانوية مقدمة من خلال البلورة الموشورية التي تؤلّفها نظرة الأبطال الأساسيين : البعض من تلك الشخوص منظور إليه من خلال ليفين ، والبعض الآخر من خلال فرونسكي ، وآنا ، الخ ... بل إن شخصية مثل « كوزنيشف » تكون أحياناً موضوعاً لحكى مستقل . وجميع هذه العوالم وثيقة الصلة فيما بينها ، ومندرجة فى حزمة مُتَضَامَّةٍ من الروابط العائلية ومن العلائق الجوهرية الأُخرى . فى « بعث » يتركز الحكي على « نيكليودوف » وحده ، وجزئياً على كاتيا ماسلوفا . وجميع الشخوص الأخرى وبقية العالم ، تقدم من خلال رؤية نيكليودوف . إن شخوص هذه الرواية ، باستثناء البطل والبطلة ، ليست مترابطة فيما بينها ، وما من شيء مشترك بَيْنَها سوى الدُّخُول عَرَضاً فى علاقة مع نيكليودوف .

وإذن ، فإن « بعث » ليست سوى سلسلة من اللوحات المشخصة للواقع الاجتماعي من زاوية نقدية عنيفة . والخيط الرابط بين هذه اللوحات هو النشاط الخارجي والداخلي لنيكليودوف ؛ وَتُفْضي الرواية إلى الأطروحة التجريدية للكاتب والتى يُدَعّمُها باستشهادات من الإنجيل .

ولا جدال فى أن نقد الواقع الاجتماعي ، خاصة ، بالنسبة للقاري اليوم ، هو العنصر الأكثر أهمية والأكثر حملاً للمعنى . ويهتم هذا النقد بمجال جد واسع ، أكثر إتساعاً ممّا نجده في أيه رواية أخرى من روايات تولستوي . إنه يشمل (هنا ، فى بعث) : سجن بوتيريكى فى موسكو ، وسجون الانتقال فى روسيا ، وسيبريا ، والمحكمة ، ومجلس « السينا » والكنيسة والمصالح الدينية ، وصالونات المجتمع الراقي ، والأجواء البيروقراطية ، والإدارة العليا والمتوسطة ، والمحامين الليبراليين ، ورجال القانون ذوي النزعة المحافظة أو الليبرالية ، والإداريين على اختلاف درجاتهم : من الوزير إلى حُرّاس السجون ، ونساء السهرات ، والبورجوازية ، والبورجوازية الصغيرة بالمدن ، وأخيرا ، الفلاحين : كل ذلك مُدمج في تقديمه ، بالرؤية النقدية لـ « نيكليودوف » وللكاتب نفسه . وبعض الفئات الاجتماعية مثل الأنتلجنسيا الثورية ، والعمال ، تظهر هنا ، لأول مرة ضمن العناصر المكوّنه لعالم تولستوي الروائى .

إن نقد الواقع عند تولستوي موَجهٌ (مثلما هو الشأن عند سابقه الشهير جان جاك روسو فى القرن الثامن عشر) ضد كل شكل من أشكال المواضعة الاجتماعية بما هي عليه ، وضد كل ما استعمله الإنسان لإخفاء الطبيعة وتمويهها . لأجل ذلك فإن هذا النقد خالٍ من كل تاريخية حقيقية .

تُستهل الرواية برسم لوحة واسعة للمدينة التي تسحق الطبيعة وكلّ ما هو طبيعي فى الانسان . ويقدم لنا الكاتب بناء المدينة والثقافة الحضرية على أنهما محاولة اقترفَها بعض مئات من الناس لتشويه قطعة الأرض التى تكدَّسوا فوقها ، وذلك بإخفائها وراء الأحجار حتى لا ينبت شيء عليها ، منتزعين جميع النباتات خانقين إياها بالفحم والبترول ، مقلمين الأشجار وطاردين جميع الحيوانات والأطيار . وحتى الربيع نفسه الذي تمكن من أن يعيد الحياة لِما تبقّى من الطبيعة ، لا يستطيع شيئاً ضد ثخونة الكذب الاجتماعي وضد المواضعة اللتين ابتكرهما سكان المدن أنفسهم ليمارسوا سلطتهم ، البعض على البعض ، وَليَتخَادَعُوا وليعذبوا أنفسهم .

هذه اللوحة الفخمة والفلسفية الخالصة التى رسمها تولستوي للربيع فى المدينة ، ولصراع الطبيعة ضد الثقافة الحضرية المتعفنة ، لا تَقِلُّ في شيء عن أفضل الصفحات التى كتبها روسو ، وذلك لكثافتها وقوتها المقتضبة ، وجرأة مفارقاتها . إنه يُعطينا ، دفعة واحدة ، نبرة الفضح الذي سَيَتْلو والمتصل بجميع المبتكرات البشرية : السجن ، العدالة ، الحياة الاجتماعية الخ ... وكما هو الحال دائما عند تولستوي ، فإن الحكي ينتقل مباشرة من المستوى الأكثر اتساعاً وتعميماً ، إلى مستوى التفاصيل الأكثر دقة مع التسجيل المضبوط لأصغر الإشارات ولأتفه أفكار الناس ومشاعرهم وكلامهم . والانتقال المفاجيء والمباشر من العامّ إلى الخاص ، هو أحد مميزات فنَ تولستوي ؛ لكننا نجد استعماله في « بعث » أكثر لفتاً للنظر اعتباراً إلى أن التعميم فيها أكثر تجريداً وأكثر فلسفة ، والتفاصيل اكثر صغراً وجفافاً .

وتشخيص العدالة في هذه الرواية ، هو موضوع تشييد على جانب متميز من الدقة والعمق . والصفحات المخصصة له هي أقوى صفحات الرواية . فلنفحصها بانتباه أكثر .

إن الاستشهادات المأخوذة من الأنجيل والموضوعة فى صدر الجزء الأول من الرواية على شكل فكرة توجيهية ، تكشف لنا أطروحة تولستوي الأساسية : من غير المقبول أن يَتَوَلَّى إنسان الحكم على إنسان آخر وإدانته . وهذه الأطروحة يدلل عليها الموقف الجوهرى فى الرواية : نيكليودوف الذي وجد نفسه فى موضع المحلف أي في موضع القاضي خلال محاكمة ما سلوفا ، هو فى الواقع مسؤول عن سقوطها وضياعها . ومشهد المحاكمة ، كما تصوره تولستوي ، يوضح كذلك أن لا أحد من القضاة المجتمعين فى هذه المحاكمة مؤهل لممارسة هذه الوظيفة : الرئيس وعضلة ذات الرأسينْ ، وهضمه الجيّد وعلاقته الغرامية بإحدى الخدم ، والقاضي المحترم ذو النظارة المحفوفة بالذهب ، والمزاج المتعكرّ بسبب خصومته مع زوجته – ممّا يؤثر فى سلوكه داخل المحكمة – ، ثم القاضي الشجاع المتألم من نَزْلةٍ بمعدَته ، ووكيل النيابة المهنوي البليد المدّعي ، وأخيراً المحلّفون الذين هُمْ أدنياء ومتباهُون مُتَبَجّحُونَ بأنفسهم ، معتزون بثرثرتهم العقيمة . لا أحد يمكنه أن يكون مؤهلاً

ليحكم ، لأن الحكم فى حد ذاته ، مهما كان ، ما هو إلا من ابتكار الناس ، وهو ابتكار غاو وكاذب . أيضاً فإن مِسْطَرَةَ الحكم نفسها كاذبة وخالية من المعنى ، وكذلك كل ذلك التقديس الأعمى للشكليات والمواضعات التى تدفن تحتها الطبيعة الحقيقية للإنسان .

هذا هو ما يقوله لنا تولستوي المفكر الإيديولوجي . إلّا أن تشخيص المحاكمة ، تلك اللوحة المنجزة ، بمهارة فائقة ، يقول لنا أيضاً شيئاً آخر .

ما هو ، إذن ، ذلك الشيء الذي قيل لنا ؟

في الواقع يتعلق الأمر بمحاكمة للعدالة ، محاكمة لها حوافزها وقدرتها على الاقناع . إنها محاكمة طبقة النبلاء مجسدّة فى نيكليودوف ، ومحاكمة القضاة البيروقراطيين والمحلفين البورجوازيين الصغار ، وأخيراً محاكمة المجتمع الطبقى والأشكال الخادعة لـ « العدالة » التى وَلدَتها هي بنفسها . إن اللوحة التى رسمها تولستوي أمامنا انطلاقاً من تفكير اجتماعى عميق ومقنع ، ما هى إلا إدانة للعدالة الطبقية في سياق الواقع الروسي خلال الثمانينيات من القرن التاسع عشر (١٨٨٠) . ومثل وهذه المحاكمة الاجتماعية تتوفر على أسسها وعلى حوافزها : أنه ليس حكماً أخلاقياً موجهّاً لإنسان مجرّد ، بل حكم اجتماعي موضوعه العلاقات القائمة على الأستغلال وأيضاً الأشخاص المجسّدون له : المستغِلون ، والبيروقراطيون ، الخ ... وفكرة مثل هذه المحاكمة تغدو أكثر وضوحاً وإقناعاً من خلال خلفية التشخيص الفني التى ينسجها تولستوي .

إن مجموع عمل تولستوي مطبوع فى العمق ، برسم المحاكمة الاجتماعية . لكن أيديولوجيته المجرّدة لا تعرف سوى الحكم الأخلاقي المّوجة للنفس ، وعدم مقاومة الشر الاجتماعي . وهذا أحد التناقضات الخطيرة عند تولستوي الذي لم يتوصل قط إلى تجاوزه والذي يظهر جلياً فى هذه المحاكمة الاجتماعية للعدالة التى قمنا بتحليلها . فالتاريخ وجدليته ، وذلك النفى الذي هو داخل التاريخ ، نسبي فقط وفيه يوجد الإثبات ، هو شيء غريب عن طريقة تفكير تولستوى . لذلك فإن نفيه للعدالة بما هى عليه ، هو نفى مطلق ، وإذن ، بدون مخرج ، وغير جدلي ، إنه نفي متناقض .

غير أن رؤيته وتشخيصه الفني هما أكثر عمقاً : فتولستوي مع رفضه للعدالة الطبقية وللبيروقراطية ، يدافع عن مبدأ عدالة مضادة ، عدالة اجتماعية واعية وليست شكلية ، يعلنها المجتمع ذاته وباسمه الخاص .

إن فضح المعنى الحقيقى — أو بالأحرى عَبَثِيَةَ — كل ما يتم خلال المحاكمة ، قد أنجز بواسطة طرائق فنية محدّدة جيداً ، ولا تظهر لأول مرة فى رواية « بعث » بل هي تميز مجموع أعمال تولستوي السابقة . إنه يقدم لنا هذا الفعل أو ذاك وكأنه يتبنّى وجهةَ نظر رجل يتأمل ذلك الفعل لأول مَرّة ولا يعرف شيئاً عن غايته ، وبالتالي فهو لا يدرك سوى المظهر الخارجى للفعل مع جميع التفاصيل الماديه . إن تولستوي عندما يصف فعلاً ما ، يتحاشى بعناية الكلمات أو العبارات التى أَلِفْنا استعمالها للدلالة عليها .

وإلى جانب هذه الطريقة فى التشخيص تضاف طريقة أخرى مرتبطة بها ارتباطاً وثيقاً وتكملها ، ومن ثمّ فَهي دائما تستعمل بقران معها : إنه عندما يصف المظهر الخارجى لهذا الفعل الاجتماعي أو ذاك أو لسلوك مُتواضع عليه — مثلاً أداء القسم ، افتتاح المحاكمة ، قراءة الحكم الخ .. يُبرز دائماً مشاعر الشخوص التى تنجز هذه الأفعال . إلا أنه يحدث أن تكون هذه المشاعر ، فى كل مرة ، بدون علاقة مع الأفعال ، وتكون غريبة تماماً عنها ، وكثيراً ما تنتمي لاهتمامات مادية أو فيزيقية متدنية . هكذا ، نجد أن أحد أعضاء المحكمة بينما كان يصعد درجات سلم المحكمة باعتزاز أمام الحضور الذين وقفوا احتراما ، راح يجهد ذهنه ليخمن ، حسب عدد الخطوات المتبقي له ، ما إذا كان العلاج الجديد لنزلته المعديه سيكون ناجعاً . وبذلك تكون الإشارة نوعاً ما ، منفصلة عن الشخص الذي ينجزها وتصبح قوة آلية مستقلة عن الناس وخالية من المعنى .

هناك ، في الأخير ، طريقة تعبيرية ثالثة تنضاف إلى الأوليين . إن تولستوي لا يكفّ عن إظهار كيف أن هذه الشكلية الاجتماعية الآلية ، المفصولة عن الإنسان والمفرغة من معناها ، ينتهي بها الأمر إلى أن يستعملها الناس لإرضاء مطامحهم الدنيئة وشرههم الأناني . لذلك يكون واضحاً أن المستفيدين يفعلون كل شيء حفاظاً ودفاعاً عن هذه الأشكال الجثّية . هكذا ، فإن أعضاء المحكمة ، فيما هم مُنْشغِلون بأفكار ومشاعر غريبة تماماً عن مسطرة الحكم الموقرة ، وعن بزاتهم المزركشة ، كانوا يستشعرون مع ذلك ارتياحاً متباهياً لكونهم أشخاصاً هامين ومحترمين ، وأيضا لارتباطهم الشديد بالامتيازات التى توفرها لهم الوظيفية التى يمارسونها .

إن تولستوي ينتهج دائما نفس الطريقة عندما يريد أن يُعري التضليل وبخاصة في المشهد المعروف ، مشهد القداس الديني المقام في السجن .

عن طريق فضحه للطابع المتواضع عليه ولِعبثية الطقوس الدينية والحفلات الاجتماعية والأشكال الإدارية الخ .. يتوصل تولستوي إلى النفي المطلق لجميع المواضعات الاجتماعية كيفما كانت . وهنا أيضا تكون أطروحته خالية من كل عنصر جدلي تاريخي . إن ما يشخصه ويعرُيه هو المواضعات المغلوطة التى فقَدت إنتاجيتها الاجتماعية والتى تحافظ عليها الطبقات الحاكمة لصالح استدامة السيادة الطبقية . والواقع أن المواصفات الاجتماعية يمكن أن تكون مُنتجة ، وهي فى الوقت ذاته الشروط اللازمة للتواصل . ثم أليس الكلام البشري الذي كان تولستوى يعرف استعماله بفن متميّز ، هو نفسه ، في نهاية التحليل ، إشارة اصطلاحية متواضع عليها .

إن نهيلية تولستوي هذه ، التي تؤول إلى نكران كل ثقافة إنسانية بوصفها اصطلاحية ومبتكرة من الناس ، هي نهيلية مرتبطة بكون تولستوي لا يعرف الجدلية التاريخية التى لا تدفن الموتى إلا عندما يكون الأحياء قد جاؤوا لتعويضهم . إن تولستوي لا يرى سوى الموتى ، ويُخَيَّل إليه أن حقل التاريخ سيظل فارغاً فَبَصرهُ مُركز على ما يتفتت ويتحلّل ، وعلى ما لا يستطيع ولا يجب ان يظل قائما : إنه لا يبصر سوى علائق الاستغلال وما يتولد عنها من اشكال اجتماعية . لكن الأشكال الايجابية التي تبلغ النضج داخل حقل المستغلين الذين ينظمون صفوفهم بسبب الاستغلال ذاته ،

تظل مجهولة من جانب تولستوي الذي لا يحس ولا يؤمن بها . ولأنه يتوجه إلى المستغلين وحدهم ، فإن تبشيره يكتسي طابعاً سلبياً بالحتم : يتخذ شكل المحرّمات القطعيّة والنفي المطلق بدون جدلية .

ولهذا السبب أيضاً يفضح تولستوي فى روايته الأنتليجنسيا الثورية وممثل العالم العماليّ . هنا ، كذلك ، لا يرى سوى الزيف والمواضعة والابتكار الإنساني ، ولا يدرك سوى التناقض بين الأشكال الخارجية والعالم الداخلي ، واستعمال هذه الأشكال الميتة من أجل غايات مصلحية وأنانية .

نورد للتدليل على هذه الملاحظة ، وصف تولستوي لـ « فيرا بكَودوكوفسكايا » عضوة الحركة الثورية « إرادة الشعب » ؛ ويجري المشهد داخل السجن ، :

« سألها نيكليودوف كيف وقعتّ في الأسر ؛ وسرعان ما أخذت تحدثه بذلاقة لسان عن عملها الثوري : وكان حديثها يزْدحم بالكلمات الأجنبية عن الدعاية والتخريب ، والجماعات والفروع والفروع التابعة .. كانت ، بطبيعة الحال مقتنعة بأن الجميع يعرفون هذه الأشياء التى لم يكن نيكليودوف قد سمع عنها قط » .

فَفي مقابل العالم الطبيعي والأصيل للفلاح مينشوف ، نجد هنا العالم الاصطلاحي ، الاصطناعي ، الفارغ ، للمناضلة الثورية .

أما القائد الثوري ،فإن الصورة التى يرسمها له تولستوي هي أكثر سلبية : فبالنسبة لـ « نوفودفوروف » ليس العمل النضالي والمسؤوليات على رأس الحزب ، وَالأفكار السياسية نفسها ، سوى وسيلة لإرْضاءِ طموح جامح .

والمناضل العامل ماركيل كوندّراتييف ، الذّي يقرأ بمواظبة الجزء الأول من كتاب الرأسمال ، والذي يتعلق بأستاذه نفودفورف ، فإنه يصبح ، من خلال تصوير تولستوي لشخصيته محروماً من استقلال الفكر : فَعنْده تيمية ثقافية تجعله يخضع بدون تحفظ لنظرية علمية اصطلاحية من ابتكار الناس .

على هذا النحو يصوغ تولستوي نَقْدَهُ والمبدأ الذي يعتمده لتمييز جميع الأشكال الاصطلاحية للتواصل الاجتماعي : أشكال ابتكرها سكان المدن « لتعذيب أنفسهم ولتعذيب الآخرين » . وحسب رأي تولستوي ، فإن القائمين على هذه الأشكال الاستغلالية ، مثلهم مثل الثوريين الذين يحاولون تحطيمها ، هم أيضاً عاجزون عن الخروج من حلقة المواضعة المغلقة ومن دائرة الاصطناع واللّاجَدْوَى .

في هذا العالم ، كل نشاط سواء كان اصطلاحياً أو ثورياً هو كاذب على حد سواء ، وهو سيء وغريب عن طبيعة الإنسان الحقيقية .

ماذا نجد في رواية « بعث » من عناصر مخصّصة لتعديل هذا العالم القائم على الأشكال والعلائق الاجتماعية المتواضع عليها ؟

في الأعمال السابقة لتولستوى ، كانت تَتَولىّ هذه الوظيفة « التعديلية » ، الطبيعة ، والحبّ ، والزواج ، والأسرة ، والإنجاب ، والموت ، وصعود أجيال جديدة ، ونشاط عائلي قوي . أما فى « بعث » فإننا لا نجد شيئاً من ذلك ، حتى الموت فى عظمته الحقيقية لا نجده هنا . ففي مواجهة العالم الاجتماعي المرفوض ينتصب ، معارضاً ، عالمُ الأبطال الداخلي ، عالم نيكليودوف وكاتيا ، بعثهم الأخلاقي ، وَكذلك تبشيريةُ الكاتب التى تقوم حَصراً على النفّي والمحرم .

كيف يفعل تولستوي لإظهار كل كذلك ؟

في هذه الرواية الأخيرة ، لا نجد مطلقاً تلك اللوحات القوية عن حياة الروح باندفاعاتها الداخلية القائمة وبشكوكها وتردّداتها ، بصعودها وسقطاتها ، بتقلباتها بين الإحساس والمزاج .. وباختصار لانجد كل ما كان تولستوى يتناوله عندما كان يقدم الحياة الداخلية لأندريه بولكونسكي ، وبيريسوكوف ، ونيكولا روستوف ، وحتى لشخصية لفين . فالبنسبة لنيكليودوف لجأ تولستوي إلى احتراس وجفاف استثنائيين ، فليس هناك سوى الصفحات المخصصة لنيكليودوف الشاب التى كُتِبتْ حسب الطريقة القديمة (حبه الأول وهو مُراهق لكاتيا ماسلوقا) . أما سيرورة البعث الداخلية فإنها ، عملياً غير مصوُّرة : إنه يُعوض واقعِ الروح الحي بعرض جاف عن الدلالة الأخلاقية لانفعالات نيكليودوف . ويظهر الكاتب متعجلاً فى الانتقال بسرعة من واقع الحياة الأخلاقية التجريبي – الذي لم يعد محتاجاً إليه وأصبح الآن كريهاً فى نظره ، إلى الاستخلاصات الأخلاقية ، والصيغ ، ثم ينتقل مباشرة إلى نصوص الإنجيل نفسها . ويكفي أن نتذكر في هذا الصدد ، تلك الفقرة من مذكرات تولستوي حيث يَبُوح باشمئزازه من الحديث عن حياة نيكليودوف الداخلية ، وبالأخص عن قرار هذا الأخير بالزواج من ماسلوقا ؛ وفى تلك الفقرة ، يعلن تولستوي نيّته فى أن يقدم مشاعر وحياة بطله : « مع استنكارها والاستهزاء بها » . إلّا أن تولستوي لم يُنفذْ التزامه بخصوص هذه النقطة الأخيرة ، فهو لم يتمكن من أن ينفصل كفاية عن شخصية بطله ليهزأ منه ؛ لكن الاشمئزاز الذي كان يستشعره مَنَعَهُ من أن يَسترسِل في وصف حياته الداخلية وأرغمه على « تجميد » ما كان يجب أن يقوله عنَهَا . إن تولستوي ، برفضه أن يحب بطله ، لم يستطع أن يجد الكلمات الحقيقية لتقديمه . ففي كل الصفحات نجد أن حصيلة الانفعالات والتجارب الأخلاقية التى سَطرَّهَا الكاتب تكبتُ وتعوق اندفاعاتها الحيوية ، كما تُخفي منها ما لا يمكن اختزاله في صيغ أخلاقية .

كذلك فإن حياة كاتيوشا الداخلية مقدّمة بطريقة جافة ومتحفظة من وجهة نظر الكاتب ، لا من وجهة نظر كاتيوشا نفسها . على أن هذه الشخصية الأخيرة هي التى كان من المفروض أن تلعب الدور الأساسي في الرواية . فقد كان تولستوي يجد أن نموذج « النبيل التائب » ، أي شخصية نيكليودوف ، يبدو له مُضحكًا تقريباً . وليس مجرد صدفة إذا كان يتحدث ، فى مذكراته ، عن ضرورة إدخال « الأستهزاء » فى تقديم شخصية نيكليودوف . وجميع مظاهر السرد الإيجابية كانت ستتركز ، على كاتيوشا التى كان عليها ، وبإمكانها ، أن تُلْقِيَ ظِلاً على الصراع الداخلى عند نيكليودوف ، وعلى توْبَتِه حتى يبدو وكأنه « معضلة الخالق » . تقول كاتيوشا لينكليودوف عند

رفضها طلب زواجه منها : « تريد أن تستعملني من أجل خلاصك . لقد حصلت على مُتعتك مني في هذه الحياة ، وتريد أيضا ان تُنقذ ، بفضلي ، روحك فى العالم الآخر » .

إن كاتيوشا ، هنا ، تبرز بدقة وعمق ، الأنانية الغالبة على « النبيل التائب » ، واهتمامه المقصور على « أناه » ؛ فليس لصراع نيكليودوف الداخلي من غرض ، في نهاية الأمر ، سوى « أناه » الخاص . إن الاهتمام المحصور في ذاته ، هو الذي يُحدِد جميع انفعالاته وافعاله ، كما يُحدد إيديولوجيته الجديدة ؛ فالعالم أجمع ، والواقع بكل ما يشتمل عليه من شر اجتماعي ، ليس لهما فى نظره وجود فى حد ذاتهما ، بل فقط باعتبارهما يتصلان بمعضلته الداخلية : إنه يريد استعمالهما ليظفر بخلاصه .

أما كاتيوشا فإنها لا تعرف التوبة ، وليس ذلك فقط لأنها ما دامت هي نفسها ضحية لا يكون لها سبب يحملها على التوبة ، بل كذلك وبالأخص ، لا تستطيع ولا تريد أن تحصر التفكير فى « أناها » الخاصة . إنها لا تنظر إلى نفسها ، وإنما تنظر إلى ما حولها وإلى العالم المحيط بها .

نعثر في مذكرات تولستوي على الملاحظة التالية :

« (فى كونفيسكايا) بعد البعث ، تعلو مُحيّا كاتيوشا ، فى بعض اللحظات ، ابتسامات ما كرة ، كسولة وكأنها قد نسيت كل ما كانت تعتبره من قبل بمثابة الحقيقة : إن لديها رغبة في إن تعيش ، وفي أن تكون سعيدة » .

ومن أسف أن هذا الشعار المتوفر على قوة وعمق استثنائييْن ، قد ظل فى مستوى التخطيط الأولي داخل الرواية . على أن كاتيوشا غير قادرة على أن تُطيل الحديث عن بعثها الداخلي ، ولا على أن تركّز اهتمامها حول الحقيقة السلبية تماماً التى جعلها تولستوي تكتشفها . إنها ترغب فقط فى أن تعيش . وباستطاعتنا أن نفهم بسهولة لماذا لم يستطع تولستوي أن يحصر فى شخصية ما سلوفا لا ايديولوجيا الرواية ولا نقده المطلق ، ولانفيه للواقع . ذلك أن هذه الأيديولوجيا ، ومطلقية النقد (نقد يمكن القول عنه بأنه ليس طبقياً) قد نمتا بالضبط في كنَف أحادية التطور لدى « النبيل التائب » . من ثم لَزِمَ أن يكون نيكليودوف هو مبدأ تنظيم الرواية ، وبالتالي فإن تقديم كاتيوشا جاء بالحتم جافاً ومختزلاً ، وما كان له أن يتكوّن الّا على ضوء اهتمامات نيكليودوف .

لننتقل الآن إلى النقطة الثالثة : الأطروحة الأيديولوجية التى تنتظم الرواية انطلاقاً منها .

إن الوظيفة المعمارية لهذه الأطروحة ، واضحة على الأقل من خلال كل ما سبق قوله . فليس هناك قطعاً شيء فى الرواية يكون مُحَايِدا بالنسبة لِلأطروحة الأيديولوجية . إن تولستوي لم يَعُدْ يسمح لنفسه ، كما فى « الحرب والسلام » وآنا كارنينا بأن يُظهر الناس والأشياء فقط لذاتها ؛ بل إن كل كلمة وكل صفة ، وكل مقارنة تعود مباشرة ، إلى هذه الأطروحة الأيديولوجية . وليس فقط أن الكاتب لا يخشى أن يكون متحيزاً ، بل هو يبرز هذا التحيز فى كل تفصيلة وفى كل كلمة من روايته ، مع جرأة أدبية استثنائية تكاد أن تغلو تحدّياً .

ويكفي ، للاقتناع بما قلناه ، أن نقارن مشهد استيقاظ نيكليودوف فى الصباح ، واغتساله

وتناوله لفطوره (فى الفصل الثالث) ، مع مشهد آخر يشبهه تماماً فى المضمون ، وهو مشهد استيقاظ أوبلونسكى فى رواية آناكارنينا .

فى « آنا كارنينا » ، كل تفصيلة من هذا المشهد ، وكل صفة ، لها وظيفة تشخيصية خالصة : فالكاتب يقدم لنا شخصيته الروائية وكذلك الأشياء المحيطة بها ثم يسترسل ، بدون خلفية ، في متعة التشخيص ، وتأتى قوة ونكهة هذا التشخيص من كون الكاتب يتلذذ بوصف شخصيته الروائية وبوصف فرحها بالحياة وطراوتها ، وأيضاً من كونه يحب الأشياء المحيطة بهذه الشخصية .

أما فى مشهد استيقاظ نيكليودوف (فى رواية « بعث ») فإنه لم تعد للكلمة وظيفة تشخيصية ، بل إنها تستعمل للفضح والاتهام والندم . من ثمّ فإن التشخيص ، في مجمله ، خاضع لهذه الوظيفة .

نُورد بداية المشهد :

« فى الوقت الذي كانت فيه ماسلوفا ، المنهوكة من طول المسافة ، تقترب من المحكمة مرفوقة بحرسها ، كان حفيد الآنستين العانستيْن ، نفسه ذلك الذي فتنها ، الأمير دميتري إيفانوفيتش نيكليودوف ، ما يزال مُمَدّداً فوق لحاف الريش لسرير كبير له نوابض . كان قد فَكّ أزرار ياقة قميصه المصنوع من كَتّان هولاندا ، والذي ثنِيَتْ مُقَدّمتُهُ بالمكواة الحديدية .. وكان يُدخّن سيجارة » .

فاستيقاظ « الفَاتِن » في غرفة نوم مُترْفة ، فوق سرير مُريح ، يقابله هنا مباشرة ، صّباح ماسلوفا فى السجن والمسّافة الشاقة التي يتحتم عليها أن تقطعها لتصل إلى المحكمة . هكذا فإن الطابع المتحيز للتشخيص ، بارز منذ الوهلة الأولى ومحدّد للمبدأ الذي سيتحكم فى اختيار التفاصيل والنعوت : كل شيء فى الرواية يجب أن يخدم هذا التعارض الكاشف . فالنعوت التى تميّز سرير ميكليودوف (مرتفع ، فوق نوابض ، مغطى بريش) وقميصه (مستورد من هولاندا ، نظيف له صُدْرة مكوية بعناية : يا للعمل الذي يتطلبه إنجاز كل ذلك !) ، جميعها خاضعة لوظيفة النقد الاجتماعي المبرزة بفظاظة . والواقع أننا لا نجد ، هنا ، تشخيصاً بل فضحاً .

وبقية الفقرة متناولة بِنَفْس الطريقة . فنيكليودوف يغسل بالماء البارد « جسمه المفتول العضلات ، الملتحم » ، وملابسه مكوية وطرية ، وحذاؤه « يَلمعُ كأنه مرآه » . فى كل موضع ، يبرز الكاتب كمية الشغل التي يستلزمها أقل عنصر من عناصر هذه الرفاهية ، وبالأخص من خلال تكراره لكلمات : مهيأ ، منظفّ : « كان حَمّامه مهيأ » و« ملابسه منظفة ومهيّاه » و« البلاط لَمُّعَهُ أمس ثلاثة فلاحين » الخ .. يغدو الأمر وكأن نيكليودوف كان يكتسي من ذلك العمل الذى يبذله رجال آخرون : والهواء الذي يستنشقة مُشبع بشغل الآخرين .

وإذن ، فإن التحليل يكشف الطابع المتحيّز الملحوظ فى كل لحظة ، لأُسلوب تولستوي . وواضح أن الأطروحة الإيديولوجية لها قيمة محدّدة فى تكوين الأسلوبْ ، ومعمارية الرواية فى مجموعها ، تنحدر أيضاً منها . يكفي أن نتذكر ، بهذا الصدد ، الطرائق المستعملة لتشخيص المحاكمة : فوظيفتها

الوحيدة هي إظهار ما هو غير مقبول فى كل حكم يوجهه إنسان لإنسان آخر . ومشاهد المحاكمة ، والقدّاس الديني الخ مؤلفة وكأنها حجج لصالح بعض مواقف الكاتب الإيديولوجية . وإذن فإن كل تفصيلة من الوصف خاضعة لهذه الوظيفة .

لكن ، بالرغم من طابع الرواية المتحيز كثيراً ، فإنها ليست مُملّة ولا خالية من الحياة . فقد استطاع تولستوي أن يتوصل إلى بناء رواية اجتماعية - إيديولوجية بمهارة فائقة . بل ويمكن القول بأن « بعث » هي النموذج الأكثر اكتمالاً وتحققاً لهذا النوع من الرواية ، ليس فقط فى الأدب الروسي بل كذلك فى الأدب الأوربي .

ما قمنا به ، لِحَدّ الآن ، هو تحليل دلالة الأطروحة الإيديولوجية على المستوى الشكلي والفني ؛ وسننتقل الآن إلى تحليل مضمون هذه الأطروحة .

لا يتسع المجال هنا للدخول في تفاصيل فلسفة تولستوى الدينية ومفاهيمه الاجتماعية والأخلاقية . لذلك فإننا لن نتناول إلا بإيجاز شديد محتوى الأطروحة الايديولوحية الفاعلة داخل الرواية .

تبتدىء « بعث » بنصوص مأخوذة من الإنجيل (العبارة التوجيهية) ، وتنتهي بنفس الطريقة (قراءة نيكليودوف للإنجيل) . وجميع هذه النصوص تصلح لتدعيم فكرة جوهرية : لا يجب أن نحكم على الآخر ، ولا أن نفعل أي شيء لمكافحة الشر القائم . وعلى الناس ، الذين أرسلوا إلى العالم بإرادة الله - سيد الحياة - باعتبارهم عاملين ، أن ينجزوا إزادة المولى . وهذه الإرادة نفسها هي التى تتجلي فى الوصايا التى تُحرمُ كل انتهاك يُمَارَسُ ضد أيّ إنسان . إن الإنسان لا يستطيع أن يفعل شيئاً سوى في نفسه أو في « أناهُ » الداخلية (البحث عن مملكة الربّ الموجودة فِينا) ، والبقية تأتي فضلاً عن ذلك .

وعندما تنكشف هذه الفكرة لنيكليودوف ، فى الصفحات الأخيرة من الرواية ، فإنه يُدرك بوضوح كيف يقهر الشر الذي يرين فى كل مكان ، والذى كان هو شاهداً عليه منذ بداية الرواية : إنه لا يمكن التُغلب على الشر الّا عن طريق التخلي عن الفعل ، وعدم المقاومة :

« على هذا النحو أدْرَكَ الوسيلة الفعالة للكفاح ضد جميع الشرور المرعبة التى يتألم منها الناس : إن عليهم أن يعتبروا أنفسهم دائماً مجرمين أمام الله ، ونتيجة لذلك فإنهم ليسوا مؤهلين مطلقاً لتقويم اعوجاج أشباههم . أصبح يري بوضوح منذ الآن ، أن الشرور المرعبة التى كان شاهداً عليها فى السجون وفي المعتقلات ، وكذلك الوثوق المطمئن لأولئك المسؤولين عنها ، إنما مصدرها الوحيد ، أن هؤلاء الناس كانوا يريدون القيام بالمستحيل : إذ كيف يمكن أن نصلح الشر عندما نكون شريرين ؟

« كان نيكليودوف يقول فى نفسه : « حقاً ، من المستحيل أن يكون الأمر بمثل هذه البساطة » . إلّا أنه ، ومهما بدا له ذلك غريباً في أول الأمر ، لا عتياده على التفكير بعكس ذلك ، فقد كان يحس بأن هذه الكلمات تحمل حَلاً للمعضلة نظرياً وعملياً . أما عن المسألة الخالدة المتصلة بالسلوك

الذي يجب اتباعه مع المجرمين ، فإنها لمْ تعد ، منذ الآن ، تقلقه » .

تلك ، إذن هي الإيديولوجية التى تنظم رواية « بعث » .

وكَون هذه الإيديولوجية تتجلى ، لا مصوغة في قول تجريدي عن الأخلاق أو الفلسفة الدينية ، بل من خلال تشخيص يعتمد على وقائع من الواقع الملموس ، ومن حياة نيكليودوف اليوميّة بكل مميزاتها الاجتماعية ، هو ما يُبرز بوضوح جذورها الاجتماعية والنفسية .

كيف تطرح حياة نيكليودوف السؤال الذي تُجيب عليه إيدلوجيا الرواية ؟ فى الواقع ، فإن ما يُسَبِّبُ ، دفعة واحدة ، آلآمَ نيكليودوف وَقَلَقَهُ ، ليس هو الشر الاجتماعي فى حد ذاته ، وإنما مساهمته الشخصية فى هذا الشر . وحول هذه المسألة المتصلة بالمساهمة الشخصية فى الشر الرّائن على المجتمع ، تتركز وساوس وهموم نيكليودوف . كيف يمكن وقف هذه المساهمة ؟ كيف يتحرر من هذا الرفاه الذي يُكلفّ الآخرين جهوداً كبيرة ؟ كيف يتخلص من الملكية العقارية المرتبطة باستغلال الفلاحين ؟ كيف يتحرر من التزامات الحياة العمومية التى تسهم في تدعيم الاستعباد ، وبالأخص : كيف يُكفّر عن سلوكه المشين وخطئه تجاه كاتيوشا ؟

إن مشكلة المساهمة الشخصية فى ارتكاب الشر ، تخفي مشكلة الشر ذاته باعتباره واقعاً موضوعياً ، وتجعل منه شيئاً ثانوياً ومتفرعاً ، بالنسبة إلى مشكلة التوبة الشخصية وكمال النفس . فالواقع الموضوعي ، بِمُشْكِلاتة الملموسة ، يغدو وكأنه ذائب ومُمْتَصٌّ من جانب المشكلة الفردية والذاتية للتوبة والتطهير والبعث الأخلاقي . فهناك ، من أول وَهْلَة تعويض قدري لمشكلة الشر الموضوعية .. بمشكلة المساهمة الشخصية فى ارتكاب الشر .

وعلى هذا السؤال الأخير تدقيقاً ، تجيب إيديولوجيا الرواية ، كما أن الطريقة نفسها التى طرحت من خلالها المعضلة تنتهي إلى أن تظل الإيديولوجيا محصورة فى المستوى الذاتي وكأنها معضلة شخصية . إنها تشير على المستغل التائب بمخرج ذاتي ، وتدعو الآخرين إلى التوبة . فى حين أن مسألة المستَغَلِّين لم تَحْظَ حتى بالطرح : إنهم سُعداء لأنهم أبرياء ولا يستطيعون أن يُثيروا سوى الحسد .

بينما كان تولستوي يعمل فى إنجاز زوايته ، وفى نفس الوقت الذي كان يحاول أن يزُحزح مركز الثقل نحو كاتيوشا ، كتب يقول فى مذكراته :

« تَنَزَّهْتُ اليوم قليلاً . زرتُ قسطنطين بيلوف ؛ إنه يبعث على الشفقة ثم اخترقت القرية : عندهم الأمور حسنة ، وعندنا فى بيتنا ، هناك العار » .

إن الموجيك فقراء ، مرْضى ، لكنهم سعداء لأنهم لا يخجلون من شيء . ونحن نجد أن مذكرات تولستوي ومراسلاته ، خلال هذه الفترة ، يخترقها خط الغيرة الأحمر تجاه أولئك الذين لا يحسون بالعار في هذا العالم الخاضع لسيطرة الشر الاجتماعي .

إن إيديولوجيا « بعث » موجهة للمستَغِلين ، وهي قد تكوّنت انطلاقاً من المشاكل التى طُرحت

على ممثلي طبقة حاصرتهم التوبة ، طبقة سائرة إلى التدهور وفى قمة تحلّلها : طبقة النبلاء . من ثم فإن هذه المشاكل خالية من كل منظور تاريخي . وممثلو هذه الطبقة لا يتوفرون على نقطة ارتكاز صلبة فى العالم الخارجي ؛ إنهم بدون مهمة تاريخية ينجزونها ، ولذلك فإنهم يحصرون اهتمامهم في شخصهم الخاص ، وفي مشاكلهم الداخلية . صحيح أن إيديولوجيا تولستوي التجريدية تشتمل على عناصر جوهرية كانت تُقربها من طبقة الفلاحين ألّا أن هذه المظاهر لم يتم إدماجها فى الرواية باعتبارها مبادىء للتنظيم الداخلي . فهذا التنظيم يبقى مُتمحوراً حول شخص النبيل التائب الذي هو نيكليودوف .

هكذا يكون لدينا ، في أساس بناء الرواية ، سؤال تولستوي – نيكليودوف : « كيف أستطيع ، أنا الفرد المنتمي إلى الطبقة السائدة ، أن أتحرر بمفردي من المساهمة فى الشر الاجتماعى »؟ والجواب على هذا السؤال هو التالي :

« كُف عن المساهمة فيه داخلياً وخارجيا ، ولأجل ذلك يجب أن تطيع وَصايا سلبية تماماً » .

لقد كان بليخانوف محقاً عندما وصف إيديولوجيا تولستوي كما يلي :

« بعد أن عجز تولستوي عن أن يُعوض ، في حقل رؤيته ، المستغِلين بالمستغَلِين أو بتعبير آخر ، عجز عن أن ينتقل من وجهة نظر بعضهم إلى وجهة نظر الآخرين ، فإنه اضطر بطبيعة الحال ، إلى أن يُوجه جهودَهُ نحو التقدم الأخلاقى للمستغِلين وذلك بحثهم على أن يتخلوا عن أفعالهم السيئة . لذلك اكتسى تبشيرُه الأخلاقي طابعاً سلبيا » .

إن الشر الموضوعي الموجود فى نسق اجتماعي قائم على انقسام الطبقات – والذي قدّمه تولستوي بقوة فائقة – تؤطره في هذه الرواية رؤية ذاتية لمُمَثّل طبقة مُدَانَةٍ تاريخياً ويحاول أن يَعثر على مخرج بالتوجهّ نحو اللّافعِل التاريخى الموضوعي .

نختم هذا التحليل ببضع كلمات عن دلالة رواية « بعث » لدى القارىء المعاصر .

لقد رأينا كيف أن النقد هو الذي يُشكل اللحظة المهيمنة في هذه الرواية ؛ ورأينا كذلك أن المبدأ المولِدّ للشكل فى هذا التشخيص النقدي للواقع يَكْمُنُ في الكلام المثير للانفعال عن الحكم ، حكم نشيط وصارم جمالياً . وإن بروز هذا التشخيص هو أكثر قوة وثورية من حرارة التوبة والغفران واللّامقاومة ، وهي المقولات التي تُلوّن صراعات الشخوص الداخلية والأطروحات الإيديولوجية أو التجريدية المتلفظ بها في الرواية .

إن عناصر النقد الاجتماعي هي التي تمثل أهمية هذه الرواية . والطرائق الفنية التى انجزها تولستوي في عمله هذا ، حتى اليوم ، نموذجية وغير مَتجاوَزَة .

ومنذ فترة من الزمن ، يعمل الأدب السوفياتي بإصرار ، على تشييد إشكال جديدة للرواية الايديولوجية والاجتماعية التي هي ، بدون شك ، الجنس الأدبي الأكثر أهميةّ وحالية فى الأدب

المعاصر . إن الرواية الاجتماعية الايديولوجية ، الرواية المتحيزة اجتماعياً هي ، في نهاية الأمر ، شكل أدبي مشروع كل المشروعية . وإن رفض اعتبار هذه المشروعية رفضاً إستتيقياً خالصاً ، لهو حكم مسبق ساذج خاص بنزعة جمالية مصطنعة ، حَان الأوان لِتجاوُزها . لكن يجب علينا أن نقبل كون هذا الشكل هو أحد الأشكال الأكثر صعوبة ومخاطرة في مجال الرواية .

فليس هناك أكثر إغراء من اختيار طريق أبسط مجهود : أي أن يتخلص المرء من المشكلة بواسطة الإيديولوجيا (عن طريق اختيار توجيه إيديولوجي جيد) ، وَتحويل الواقع إلى تدليل سيىء ، أو بالعكس ، إدراج الايديولوجيا في شكل إشاراَت وملاحظات واستقراءات تجريدية لا تنصهر عضوياً مع التشخيص .

إن تنظيم مجموع المادة الخام الإستتيقية انطلاقاً من أطروحة إيديولوجية واجتماعية محدّدة بوضوح وبدون قَتل واقع الحياة الملموس أو جعله جافاً ، لَهي مهمّة جد شاقة وعويصة .

ولقد عرف تولستوي كيف يحقق تلك المهمة بمهارة فائقة . ولذلك فإن « بعث » باعتبارها رواية إيديولوجية نموذجية ، يمكنها أن تغدو جد مفيدة اليوم في مجال الأبحاث الأدبية(٦) .

هوامش

(١) إشارة إلى رواية تورغيف : « عش الأسياد » .

(٢) لذلك فإن تولستوي الذي كان ، من عدة حوانب ، قريباً من أنصار النزعة السلافية ، كان في نفس الوقت ، قريبا – أكثر من تورجنيف – من الأنتلجنسيا الشعبية خلال فترة (١٨٥٠ – ١٨٦٠) (أي من : تشير بيتيفسكي ، نيكراسوف الخ) .. لأن هذه الصفوة كانت تفهمهُ وتدرك في أعماله الشعارات الاجتماعية القريبة من شعاراتها .

(٣) لينين : تولستوي مرآة الثورة الروسية ، الأعمال الكاملة ، طبعة التقدم ، الجزء ١٥ ، ص . ٢٢٤ – ٢٢٥ .

(٤) أنظر : Journal de Lacomtesse Lèon Tolstoï Paris, 1930

(٥) المرجع السابق ، ص ٤٣ .

(٦) هذه الدراسة ترجمناها عن كتاب تودوروف الذى يحمل عنوان :
Mikhail Bakhtine: le prinicipe diolagique, suiui de: Ecrits du cercle de Bakhtine, ed. Seuil, 1981
وقد كتب باختين دراسته هذه عن رواية تولستوي في سنة ١٩٢٩ .

المحتويات

رقم الايداع : ٢١٨٧ / ٨٧

الخطاب الروائي

لما كانت الرواية جنساً تعبيرياً مفتوحاً ، يستمد من الأجناس الأدبية الأخرى ، بعض عناصرها ، لنا فإن دراسة الخطاب فى الرواية ، تنسحب - بالضرورة - على سائر الأجناس الأدبية التى تعتمد اللغة فى إنشائها .

وهذا الدرس التأسيسى - الذى نقدمه للقارىء العربى - يرتكز على أطورحتين رئيسيتين :

الأولى : دحض المفاهيم التى أفضت إلى دراسة الأجناس التعبيرية باعتبارها وحدات منعزلة متجاهلة أبعادها التاريخية والاجتماعية ، أو التى بحثت فقط فى مجال اللغة/ اللفظة ، ذات البعد الواحد الذى يخلقه ويحدده - منفرداً - الكاتب وبالتالى تجاهلت حياة اللفظة عبر أحقاب تاريخية وتشكلات إجتماعية قبل أن تستقر فى ذاكرة الكاتب . ويروّج لهذه المفاهيم الشكليون والأسلوبيون « **التقليديون** » [كما يصفهم باختين] .

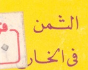
الثانية : تخطى القطيعة التى كرستها أجيال عديدة من دارسى الأدب بين ما هو « **شكلى** » وما هو « **أيديولوجى** » ، لكون الشكل والمضمون شيئاً واحداً داخل الخطاب الذى يعد ظاهرة اجتماعية ضمن سياقه التاريخى .

وبالأضافة إلى هذا فإن « **باختين** » يقدم درساً هاماً فى إجراءات التعامل مع نص روائى ، فى الفصل الخاص بتحليل رواية « **البعث** » لتولستوى ، كما أنه يسعى - على مدار الكتاب - إلى تدمير الروئى والأطروحات التى تكرس مطلقية اللغة وواحديتها ، على حساب تعدديتها ونسبيتها ووجودها ضمن « **كل** » عضوى فى إطار مجالات العمل الأدبى الدلالية .



دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع
القاهرة - باريس
القاهرة : ش هشام لبيب - رقم ٢٥/ ٤٢
مدينة نصر - المنطقة الثامنة





الثمن
فى الخارج